Ion Pop

LUCIAN BLAGA universul liric

II 197181

BIBL. CENTR. UNIV.
"AL. I. CUZA" IAȘI
II 197181

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION POP

LUCIAN BLAGA

— UNIVERSUL LIRIC —

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION POP

LUCIAN BLAGA
— UNIVERSUL LIRIC —

258506
B.C.U. - IASI

1981

CARTEA ROMÂNEASCĂ

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

29 SEP 1981
B.C.U. „M. EMINESCU"
— IAŞI —
Db. 536630

Coperta de DONE STAN

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IPOSTAZELE EULUI
SUB SEMNUL ELEMENTARITĂȚII

Cuvîntul cu care Blaga își inaugurează rostirea poetică este, în mod semnificativ, cuvîntul *eu* : iar cel dintîi vers al programului său liric schițează deja imaginea emblematică, ideală a universului și, indirect, un mod specific de punere în relație a celor două realități :

Eu nu strivesc *corola de minuni a lumii.*

Subiectul se descoperă dintr-o dată cu distrugerea tainelor înainte, ca o veșnică posibilitate, — dar și cu spațiul armonios construit al unei lumi ce i se deschide ca un orizont de îmbrățișat dincolo de pustiire. *Eu* și *corola de minuni a lumii* : doi poli între care promite să se desfășoare spațiul unei perpetue tensiuni, al unei necontenite năzuințe de apropiere, pînă la identificare ; doi poli dintre care cel mai amenințat (dar și mai amenințător) este întîiul — căci dacă lumea este dată de la început ca un ansamblu deplin constituit și supus unei ordini superioare, nu același lucru se poate spune despre subiectul uman oscilînd între posibilități de opțiune contradictorii, de natură a-i limpezi sau tulbura imaginea despre univers. Or, tocmai pe acest teren al *legăturii fericite* ori al *comunicării ratate* cu cosmosul se

înscrie, decis, încă din primul moment, problematica poeziei blagiene. Parte constitutivă a oricărei lirici, raportul dintre eul individual și marele univers primește la poetul nostru statutul unei teme fundamentale, prezentă, mai lămurit sau mai difuz, la toate nivelele viziunii sale.

Textul programatic care deschide *Poemele luminii* este expresia acestei voințe de definire a poziției specifice a subiectului în întregul mundan și de delimitare, totodată, în raport cu alte situări posibile. Întîia imagine pe care omul o are despre lume este a unei totalități împlinite, sumă de elemente perfect integrate într-o rotunjime originară, dintre care fiecare a atins punctul de maximă înflorire, dar nu se poate reliefa cu adevărat decît prin ansamblul la care participă. „În flori, în ochi, pe buze ori morminte", în ființa umilă deschizîndu-se către cer, în privirea dezvăluind lăuntrul și gata să primească înfățișările lumii, în cuvîntul ori în tăcerea ultimă a făpturii redate pămîntului de obîrșie, poetul întîmpină taine și se lasă întîmpinat de ele. Așezat sub semnul obscurității și adîncimii, universul i se prezintă de la început ca spațiu al fascinației: „vrajă (a) nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric", atracție către „taina nopții" și „întunecata zare", abandon fericit în voia a „tot ce-i nențeles".

Și totuși, subiectul uman apare ca un purtător de *lumină*. În fața tainei generalizate, el vine cu lumina unei noi prezențe, cu o individualitate ce-și caută locul în spațiul încă necunoscut. El se afirmă astfel ca o instanță cunoscătoare: lumina pe care o aduce cu sine e un mijloc de descoperire, de revelare și descifrare a acestui mister împrejmuitor.

Dar, încă din clipa intrării sale în lume, poetul ştie că în luminile eului se ascund deopotrivă forţe benigne şi distrugătoare — căci există de fapt *două* lumini : una a „minţii", care „ucide" tainele şi „sugrumă vraja", situîndu-se într-o opoziţie ireductibilă cu „nepătrunsul ascuns în adîncimi de întuneric", — cealaltă, pe care poetul şi-o asumă, afirmîndu-se în schimb solidară, fraternă cu „taina nopţii". S-a văzut, pe drept cuvînt, în cea dintîi, simbolul unei cunoaşteri de tip intelectual-analitic şi pozitiv, pentru care „obiectul" se cere supus clarificării, delimitării şi detaşării dintr-un ansamblu integrator, încît elementele ce marchează diversele straturi ale existentului — flori, ochi, buze, morminte — apar privirii interogative ca o suită de fapte solitare, asupra cărora încetează să iradieze nelămurita energie a întregului. Aceasta este însă „lumina *altora*" — şi o atare distanţare e şi mai limpede subliniată prin construcţia adversativă dezvoltată în partea a doua a poemului :

dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
şi tot ce-i nenţeles
se schimbă-n nenţelesuri şi mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
şi flori şi ochi şi buze şi morminte.

„*Lumina mea*" : perspectivă a poetului, desigur, cum s-a remarcat de atîtea ori, — întrucît pentru omul poetic (ne-o va spune Blaga şi mai tîrziu) universul nu e

doar prozaica realitate cognoscibilă în concretul ei imediat-pragmatic, ci și o lume de semne, de simboluri (o „pădure de simboluri", în expresia baudelairiană) învestite în discursul liric cu o forță particulară. (Sub un asemenea unghi, n-ar fi deloc greu de citit în decizia poetului voința sa de a defini actul creator ca străduință de amplificare a spațiului de rezonanță al „semnului", interpretarea cuvîntului poetic în perspectiva *polisemiei*, a plurivalenței semnificației.) Dar, înscrisă în contextul întregii opere, „lumina mea" apare ca un fel de emblemă semnalînd una din ipostazele esențiale ale subiectului uman, în funcție de care se va închega o construcție mitică majoră.

Se pot observa de pe acum trăsăturile de bază ale acestui eu-lumină, ca și relația particulară ce se stabilește între el și lume. Respingînd regimul diurn al conștiinței interogative, poetul se propune ca prezență eminamente *nocturnă*: lumina lui e *lunară*, feminin învăluitoare, soarele blagian este un soare de noapte, emanînd o lumină ce se lasă ca și contaminată de întuneric. Dacă razele lunii sînt „albe", strălucirea lor „tremurătoare" nu anulează obscuritatea, nu reliefează brutal obiectele decupîndu-le dintr-un fundal, ci le conservă un fel de aură protectoare în care imaginea limitei se estompează, ca printr-o permanentă iradiere dinspre un lăuntru ascuns către un afară nemărginit. Existînd deplin între granițele individualității, fiecare făptură tinde totuși să se contopească în nelămuritul Ființei. Distanțării raționale negînd fascinația i se opune astfel trăirea identificatoare, „iubirea" capabilă să păstreze sau să refacă din elementele separate o unitate indestructibilă. Ochiul însuși, atît de frecvent în registrul simbolic bla-

gian, se neagă, din punctul de plecare, ca semn al conștiinței problematice. Instrument, pentru *alții*, al minții ucigașe, el e pentru poet o fereastră de intimă comunicare : spațiul privirii devine aici spațiu al integrării sau reintegrării eului în lume și a lumii în eu. Ochiul deschis e sursă a *privirii mirate* descoperind cu o prospețime originară fețele universului și amplificîndu-le noptatica profunzime. Am putea spune, de aceea, că, mai mult decît *luminează*, eul poetic *luminează* și *se luminează*, căci în raza sa cunoașterea apare ca revelație totală a lumii în adîncimea și perfecțiunea de la începuturi, ca eveniment mereu nou și unic (cum e și minunea), — dar și revelație de sine ca element solidar cu marele Tot cosmic, căruia i se poate adăuga fără dificultate, tocmai în virtutea primarei identități de substanță dintre lumea lăuntrică și „a lumii taină".

Paralelismul invocat uneori, dintre o asemenea viziune și anumite aspecte ale meditației filosofice blagiene, se susține pînă la un punct. „Cîteodată datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult încît să-l prefacem într-un mister și mai mare" — sună un aforism din *Pietre pentru templul meu* [1], iar trimiterile ce s-au făcut de la poemul comentat la „cunoașterea paradisiacă", la cea „luciferică" ori la „minus cunoaștere" stau în picioare atîta timp cît vrem să semnalăm unitatea unei personalități la mai multe nivele ale creației sale [2]. Acel „cîteodată" din cu-

[1] v. Lucian Blaga, *Zări de etape*, Ed. pentru literatură, Buc., 1968, p. 19.

[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, E.P.L., Buc., 1963 ; N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Eseuri*, E.P.L., 1968, p. 161 ; Mircea Martin, *Lucian Blaga, poet anticipat*, în *Identificări*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1977, p. 11.

getarea citată mai sus marchează însă ceea ce pentru modul poetic de raportare la univers nu este deloc o excepție, ci o permanență, constituind tocmai specificul unei cunoașteri de factură intuitiv-afectivă. Mai importantă însă decît o definiție a „poeziei în genere", chiar dacă această definiție este oarecum particularizată în sensul pe care esteticianul Blaga îl va conferi metaforei revelatorii [1], ni se pare (în perspectiva din care abordăm în acest capitol lirica sa) faptul că opțiunea pentru ipostaza eului integrator și integrat în universul „nocturn" al „corolei de minuni" și, implicit, respingerea celeilalte ipostaze, a subiectului „ucigaș" de taine, constituie reperele majore între care se încheagă o vastă și semnificativă construcție mitică.

Prefața lirică a *Poemelor luminii* schematizează oarecum, anticipînd, o întreagă evoluție ulterioară, care va dezvolta și îmbogăți datele inițiale. Simplificînd, s-ar putea spune că, într-o primă etapă a creației sale, anterioară volumului *În marea trecere* (1924), „protagonistul" spectacolului liric este modelat în esență după chipul, schițat în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, al subiectului non-problematic, al eului „stihial", deschis comunicării osmotice cu exteriorul. Finalul *Pașilor profetului*, mai precis ciclul *Moartea lui Pan*, inaugurează, cum vom avea ocazia să observăm, o nouă vîrstă simbolică a eului blagian, echivalentă, în planul viziunii mitice, cu acea „ruptură ontologică" marcată de dispariția timpului paradisiac și de sentimentul alienării omului de natura originară — vîrstă ce se va suprapune, în linii mari, peste aceea a „ucigașului de taine". Va fi momen-

[1] Mircea Martin, *Op. cit.*, p. 13.

tul dominat de ipostaza interogativă a eului, al excesului de problematizare și al suferinței provocate de pierderea contactului nemediat cu universul : timp al „tristeții metafizice" și al nostalgiei nevindecate a spațiului edenic, a unei geometrii atotcuprinzătoare, din care omul se simte respins. Și, în cele din urmă, se va contura — o dată cu *Nebănuitele trepte* (1943) — și acea „schimbare a zodiei" sub semnul căreia va putea avea loc reconcilierea dintre subiectul uman, trecut ca printr-un alt purgatoriu, și un univers recuperat în dimensiunile sale inițiale : nouă epocă „clasică", a deplinului echilibru numai accidental zdruncinat de vreo „vîrstă de fier" efemeră.

Oricît ar părea de ciudat, programul schițat în *Eu nu strivesc corola...* nu este respectat în primele cărți decît într-una din dimensiunile sale, cea mai apropiată — ce-i drept — poetului (cel puțin pentru moment). Ipostaza eului care ucide cu mintea tainele apare deocamdată amînată, în profitul afirmării energice a voinței de integrare a subiectului fragmentar în Totul congener. Ea rămîne mai mult o alternativă posibilă, subînțeleasă, negată tacit. O singură dată, ca un ecou al întîielor versuri din poemul-program, vom putea citi, în *Lumina raiului,* o profesiune de credință similară : „Eu nu-mi am inima în cap, / nici creieri n-am în inimă. / Sunt beat de lume și-s păgîn" — care mai face aluzie la conflictul ireductibil dintre lumina „minții" și cea a „inimii".

Este însă de observat că, dacă atît în *Poemele luminii* cît și în *Pașii profetului,* eul uman este ipostaziat în termeni ai elementarității, fiind consubstanțial cu „stihiile",

și dacă — așa cum s-a subliniat deja [1] — nota definitorie a relației subiect-univers este dată de aspirația spre integrare în unitatea cosmică, pot fi totuși diferențiate cel puțin două accente particularizînd dinamica termenilor puși în ecuație. Cu precizarea, de ordinul evidenței, că aceste deschideri ale subiectului sînt prezente alternativ în ambele volume (unul anunțînd elemente ce vor deveni dominante în celălalt și, respectiv, prelungindu-le ecoul într-un context altfel nuanțat), apare cu destulă claritate, în cartea de debut a lui Blaga, natura „dionisiacă", frenezia vitalistă a gesticulației, în timp ce în *Pașii profetului* trăsătura cea mai frapantă este, dimpotrivă, atenuarea dinamicii subiectului, scăderea tensiunii vitale, abandonul inert în voia ritmurilor firii.

„Sunt beat de lume și-s păgîn !" — acest vers rezumă, poate mai bine decît oricare altul atitudinea subiectului dominantă în *Poemele luminii*. Într-adevăr, o mare parte din aceste prime poezii propun imaginea unei sensibilități exacerbate, afirmîndu-se în funcție de imperativul fuziunii totale cu substanța universală. În permanentă predispoziție spre *ek-stază*, eul tinde să depășească limitele simțite drept provizorii ale trupului, într-o dezlănțuire explozivă de energii abia controlate, amintind de *Cîntecul de beție* și de elogiul dansului împotriva acelui „duh al greoiului" din *Zarathustra* lui Nietzsche :

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat !
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine
un rob în temniță — încătușat !
Pămîntule, dă-mi aripi :

---

[1] Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, Buc., 1970.

săgeată vreau să fiu să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decît cer,
deasupra cer,
și cer sub mine —
și-aprins în valuri de lumină
să joc
străfulgerat de-avînturi nemaipomenite
ca să răsufle liber Dumnezeu în mine...

Ultimele versuri ale poemului — „Să nu cîrtească : / Sunt rob în temniță !" — orientează spre sugestia unei ipostaze cvasi-titanice a eului : eliberînd divinitatea, subiectul uman se eliberează pe sine însuși de tirania marginii, tinde să devină Dumnezeu ne-mărginit. Și poate că ar fi mai exact să citim aici, dincolo de trimiterea mai mult sau mai puțin convențională la un Dumnezeu gîndit în înfățișarea Creatorului unic, sentimentul aparteneței la o energie și o substanță universale, regăsindu-se deopotrivă în fragmentul uman și în marile elemente ale cosmosului, de care se află separat doar de fragila și întîmplătoarea graniță corporală. Prin intermediu nietzschean, dar și din sursă directă, par a fi pătruns în această etapă inițială a liricii lui Blaga însemnate ecouri din filosofia indiană, privind raportul de identitate dintre făpturile individuale și marele Atman, substanța universală. Ceva dintr-o asemenea viziune vom regăsi în formula de mai tîrziu a filosofului Blaga — aceea de „diferențială divină" — de care imaginea eului din *Poemele luminii* se apropie într-o oarecare măsură — „echivalent al unui fragment infinitesimal din Totul substanțial și structural deplin autarhic, trans-spațial, al

Marelui Anonim [1]. Oricum, „sufletul" despre care va vorbi poetul în atîtea rînduri, pentru a numi debordanta energie dionisiacă a eului, este departe de spiritul biblic, căci el topeşte în substanţa sa nu atît atributele purităţii în conflict cu „temniţa" nedemnă a cărnii, cît o sumă de impulsuri vitale de o intensitate ce depăşeşte posibilităţile de echilibrare ale alcătuirii umane şi în componenţa cărora intră în egală măsură pornirile „păgîne" şi „păcătoase", ca şi năzuinţele de purificare. Mai degrabă trebuie să ne readucem aminte de exaltarea nietzscheană din *Aşa grăit-a Zarathustra,* unde, în deja citatul *Cîntec de beţie* din partea a patra se elogiază „bucuria, cea fără de frîu, preafericita" : „Orice bucurie vrea veşnicia tuturor lucrurilor, vrea miere, plămădeală, vrea o îmbătătoare miază-noapte, vrea morminte, vrea mîngîierea lacrimilor vărsate pe morminte, vrea un amurg auriu (...) Bucuria este atît de bogată încît îi e sete de durere, de iad, de ură, de ruşine, de schilod, sete de lume" [2].

Nu e nevoie să căutăm prea mult în *Poemele luminii* pentru a descoperi, în reprezentările vremurilor Genezei, nişte date nu esenţial diferite de cele care califică realitatea lăuntrică a subiectului uman :

O mare
şi-un vifor nebun de lumină
făcutu-s-a-n clipă :

---

[1] Lucian Blaga, *Diferenţialele divine,* Fundaţia pentru literatură şi artă, 1940, p. 64.

[2] Friedrich Nietzsche, *Werke II,* Carl Hanser Verlag. München, 1969, p. 557.

o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi,
de patimi,
o sete de lume și soare

(Lumina)

O simplă alăturare a acestor versuri cu cele ce deschid poemul *Stelelor* dezvăluie identitatea notelor definitorii, de data aceasta, pentru elementaritatea tulbure și frămîntată a eului :

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
în mine
mă-nchin luminii voastre stelelor,
și flăcări de adorare
îmi ard în ochi, ca-n niște candele de jertfă...

Iar mai departe, această mărturie a pornirilor „stihiale", încă neordonate de vreo geometrie cosmică, spre un orizont al cărui unic atribut afirmat cu certitudine este o lipsită de limpezime nemărginire :

Pribeag cum sunt,
mă simt azi cel mai singuratic suflet
și străbătut de-avînt alerg, dar nu știu — unde
Un singur gînd mi-e rază și putere :
o, stelelor, nici voi n-aveți
în drumul vostru nici o țintă,
dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea ! —

— stare de indecizie pe care o regăsim dealtfel în *La mare,* unde, în peisajul construit în manieră „fovistă", subiectul uman își mărturisește pierderea și risipa într-un similar infinit al spațiului fără repere :

Eu
stau pe țărm și — sufletul mi-e dus de-acasă.

S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfîrşit şi nu-şi găseşte drumul înapoi.

„Sufletul" blagian apare astfel ca un cumul de forţe iraţionale identice cu stihiile, gata să se dezlănţuie, preaplin al fiinţei care le poartă. Şi nu e lipsit de semnificaţie faptul că numele generic care le înglobează este foarte adesea „nebunia", cuvînt ce acompaniază de obicei explozia vitalistă, tensiunea hiperbolică a pasiunii :

Nu-mi presimţi tu *nebunia* cînd auzi
cum murmură viaţa-n mine
ca un izvor
năvalnic într-o peşteră răsunătoare ?
(Nu-mi presimţi ?)

Un ce iraţional conţine şi pasiunea „demonică" din *Noi şi pămîntul*, proiectată pe un orizont cosmic străbătut de tensiunea paroxistică a stihiilor : asemeni „demonului nopţii" care „ţine parcă-n mîini pămîntul / şi suflă peste el scîntei ca peste-o iască / năprasnic să-l aprindă", îndrăgostitul în prada patimii devoratoare cuprinde trupul femeii ce-i „arde-n braţe" :

Nebun,
ca nişte limbi de foc eu braţele-mi întind,
ca să-ţi topesc zăpada umerilor goi
şi ca să-ţi storc, flămînd să-ţi mistui
puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.

Iar în *Daţi-mi un trup voi munţilor*, ce prelungeşte în *Paşii profetului* fervoarea celor mai reprezentative dintre „poemele luminii", reapare acelaşi „suflet" — „straşnicul suflet ce-l port". Sîntem din nou aici în faţa unei ipostazieri a subiectului în dimensiuni titanice, consumat de teribile tensiuni lăuntrice ieşite de sub supra-

vegherea raţiunii. Consubstanţialitatea cu natura stihială a „sufletului" universal este sugerată, pe de altă parte, prin propunerea unor întrupări cosmice pe măsura energiilor sufleteşti ale poetului şi a răzvrătirii sale împotriva limitelor impuse de condiţia reală precară :

...lutul tău slab
mi-e prea strîmt pentru strașnicul suflet
ce-l port.

Daţi-mi un trup
voi munţilor,
mărilor,
daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin !
Pămîntule larg
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic.

Prin cosmos auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi
şi-aş apare năvalnic şi liber
cum sînt,
pămîntule sfînt.

Într-o ordine simbolică similară se înscrie şi *Inima* (din *Poemele luminii*), situînd în mod explicit frămîntarea lăuntrică a subiectului în seria reprezentărilor titanice :

O, inima :
nebună cînd se zbate-n joc sălbatic,
atunci,
atunci îmi spune că din lutul ei
a fost făcut pe vremuri vasul
în care Prometeu a coborît din cer
aprinsul jar ce l-a furat din vatra zeilor —

sau, tot aici :

O, inima : cînd pieptul ea mi-l sparge
cu bătăi de plumb
atunci îmi strigă îndrăzneață
că peste veacuri lungi și goale și pustii,
cînd Dumnezeu se va-ndemna
să facă-o altă lume
și-o omenire
din neamuri mari de zei
Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei
pe noul Adam.

Poemele luminii conturează astfel cîteva dintre trăsăturile definitorii ale eului blagian. Întîi de toate iese la iveală echivalența de substanță dintre subiect și univers : „murmurul" vieții, beția „păgînă" a lui Dionysos, impulsivitatea elementară, întreaga dinamică ce mobilizează și sintetizează energiile vitale se regăsesc deopotrivă în „trupul slab" ca și în „marea lumină" a cosmosului, — aceeași „sete de lumină, de-avînturi, de patimi" mistuie făptura limitată și infinitul universal. În raport cu acesta din urmă, eul uman nu e decît un „picur" și, astfel fiind, poate ori tinde să se „înece" în marea primordială din care s-a desprins. Dar, invocînd lumina „picurului de dumnezeire" („De ce-ntr-o mare de lumină mi se-neacă eul / ca para unei facle în văpaia zilei ?"), poetul se simte în egală măsură participant la substanța *nocturnă* a lumii, tot atît de apropiat de duhul luminii ca și de obscuritățile „satanice" : „Lumina și păcatul / îmbrățișîndu-se sau înfrățit în mine-nîtia oară / de la-nceputul lumii" — citim în aceeași *Pax magna*, în timp ce într-un poem de ținută aforistică precum *Lumina raiului* putem descoperi semnele unei similare „păci" a extremelor :

Ca un eretic stau pe gînduri și mă-ntreb :
De unde-și are raiul —
lumina ? — Știu : îl luminează iadul
cu flăcările lui !

Și nu în alt sens se rostește întrebarea din *Vei plînge mult ori vei zîmbi ? :* „Nu știi / că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi ?“ Nietzscheana beție și „sete de lume“, afirmarea unei trăiri totale, sub semnul împăcării contrariilor, este mereu în consonanță cu uriașele energii ce frămîntă cosmosul întreg. Fragment din „Totul substanțial și structural“ al lumii, eul nu se simte fundamental separat de el ; ceea ce-i desparte e doar perisabila frontieră spațio-temporală, și împotriva ei se ridică, cu o forță titanică, subiectul prizonier al unei „temnițe“ în care, în mod semnificativ, este închisă și divinitatea. Dar dacă între granițele trupului uman sălășluiește un Dumnezeu ostatic, mai exact o parte arbitrar sechestrată a lui, ce nu așteaptă decît gestul eliberator al des-mărginirii eului uman, înseamnă că divinul e negat ca transcendență, înfățișîndu-se, dimpotrivă, ca prezență perenă în Totul cosmic. Apropierea de formula spinozistă „Deus sive natura“ [1] apare astfel ca justificată cel puțin în parte, rezerva posibilă față de ea operînd în măsura în care, așa cum însuși Blaga va avertiza în *Religie și spirit*, panteismul lui Spinoza — spre deosebire de cel goethean — este total raționalizabil [2].

În perspectiva în care privim pentru moment creația de început a lui Lucian Blaga, ne interesează însă în primul rînd consecințele ce decurg din postularea unei

---

[1] Mariana Șora, *Op. cit.*, p. 57.
[2] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1946, p. 472.

atari osmoze dintre substanța stihială a subiectului uman limitat și stihialul fără de limite al universului exterior. Ele pot fi identificate într-o particulară tensiune a depășirii individualității către totalitatea cu care eul se simte solidar. Reveria blagiană a acestui moment se traduce într-o obsesivă năzuință a reintegrării eului-fragment în întregul energiilor cosmice. Cum s-a mai observat, „Blaga cîntă și el [ca și Nietzsche] o frenezie a trăirii, redusă la expresia ei stihială, de forță impersonală, elementară, ultimă", „transcrie sentimentul dilatării eului, ieșit din individuație și mînat de porniri copleșitoare să se reverse asupra lumii și să-i imprime acest elan al lui" [1]. Ar fi însă de precizat (împreună cu M. Șora) că nu este vorba de fapt numai de antrenarea, prin energiile eului, a unor forțe ale exteriorului, și nici de o substituire a viziunii panteiste cu un „panpsihism" [2], ci mai degrabă de un sentiment al consubstanțialității subiectului cu universul primar, încă din momentul genezei celui dintîi. Formula claudeliană a unei cunoașteri-identificare, echivalentă cu o *co-naștere* — adoptată de Mariana Șora în lucrarea citată[3] — pare mai adecvată, cel puțin pentru o parte a spațiului poetic blagian. În *Poemele luminii*, frapant este deocamdată sentimentul identității originare dintre eu și cosmosul văzut ca sumă de energii vitale în continuă efervescență, din care subiectul uman închide în sine doar o parte, însă cu nimic inferioară ca forță de afirmare — de unde și tensiunea spre ieșirea din sine, atît de caracteristică. Nu

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Op. cit.*, p. 71—72, 73.
[2] Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic* în *Euphorion*, E.P.L. Buc., 1969, p. 307.
[3] v. și Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, 1970.

numai de o „dilatare a eului" este vorba aici, căci, citind mai atent un poem ca *Dați-mi un trup voi munților*, observăm că impulsului dilatoriu al subiectului ce simte insuficiența spațiului care-l oprimă, îi corespunde și o nu mai puternică aspirație de *a fi cuprins* (din nou cuprins) în dinamica frenetică a cosmosului, adică într-un spațiu unde energiile sale să se poată desfășura la adevărata lor măsură, dincolo de orice obstacol : „Pământule larg — suna o invocație — fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi, / prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc, / fii amfora eului meu îndărătnic". Stihial în esența sa, eul tinde să elimine orice limită despărțitoare de stihiile originare.

Un inventar al mișcărilor caracteristice reliefează frecvența majoritară a celor desemnînd *cuprinderea, îmbrățișarea, strîngerea, izvorîrea, revărsarea, curgerea* sau *înecul*, așezate în contexte ce le hiperbolizează efectele. Unificînd nuanțele multiple ale dinamicii elementare sugerate de *Poemele luminii*, am ajunge la o sinonimie din seria *încorporării, asimilării, unificării* — grăitoare deci tocmai pentru definirea relației eu-univers ca raport dintre *fragment* și *totalitate*. Nu e deloc lipsit de importanță faptul că această mișcare, în diversele sale variante, este pusă sub semnul necesităților organice, vitale : aspirația spre depășirea limitelor corporale, pasiunea erotică (interpretată în același sens), tendința de contopire cu marele Tot devin *foame* și *sete, mistuire* și *ardere* — adică tot atîtea forme ale asimilării organice, viscerale, a obiectului exterior de către un eu în care este chemat să se includă, sau a eului de către mai vaste „receptacule" cosmice. (Despre modul în care se coagulează la

Blaga, încă din această perioadă, imaginarul materiei, vom vorbi însă ceva mai tîrziu.)

Indiferent de sensul mişcării integratoare, se simte pretutindeni în *Poemele luminii* năzuinţa de anihilare a tiparului individual, pînă la pierderea sa în uriaşul flux universal de energii. Chiar şi ipostaza titanică nu este, în mod paradoxal, decît tot o formă a eliminării limitelor eului, în folosul instaurării unor forţe de cuprindere cosmică. Cînd spune *eu*, „protagonistul" liricii blagiene se particularizează, dealtfel, în prea mică măsură: e mai degrabă un eu generic, categorial, după cum „capătă nume generic munţii, cerul, pămîntul, soarele, o rază, viţe roşii, stelele, picurii de ploaie"[1]. „Imensa lume" apare însă mereu „altoită" pe fiinţa umană, fenomenele exterioare sînt resimţite ca evenimente intime, iar mişcările lăuntrice se răsfrîng în ecouri amplificate în marele univers. „Toată / durerea, / ce-o simt, n-o simt în mine, / în inimă, / în piept, / ci-n picurii de ploaie care curg" — se declară în *Melancolie*, altundeva pămîntul „răspunde" cu bătăile inimii iubitei *(Pămîntul)*, mişcarea universală se imprimă ritmic în trupul-stalactită *(Stalactita)*, între „amarul tinerelor patimi" şi seva primăvăratică a mugurilor este o deplină echivalenţă *(Mugurii)* etc. (Cît „expresionism" există în aceste corespondenţe — rămîne încă un subiect deschis. Judecînd după unele elemente definitorii pentru modurile de stilizare a imaginii în această etapă a operei lui Blaga, am fi mai curînd tentaţi să asociem momentul *Poemelor luminii* şi al *Paşilor profetului* unor direcţii pre-expresioniste ca *Jugendstil*-ul, „Art nouveau" sau „Sezession".)

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Op. cit.*, p. 73.

★

Există însă, cum s-a remarcat de către toți comentatorii, și o altă ipostază a subiectului, ce se conturează deplin în a doua carte a poetului, *Pașii profetului*, dar care e anunțată deja în cîteva texte din volumul anterior. Opusă freneziei vitaliste din poeme ca *Vreau să joc* ori *Dați-mi un trup voi munților*, ea se caracterizează printr-o cvasi-absență a dinamicii eului. Contemplație calmă, senin abandon de sine în favoarea impunerii ritmurilor naturii ce penetrează ființa pînă la substituire, această stare a eului apare totuși ca un complement al celei dintîi. Căci ea se manifestă pe temeiul aceluiași sentiment al identității de substanță dintre individual și total, iar mișcarea ce se desfășoară între cele două entități are, de asemenea, sensul biunivoc definit în majoritatea „poemelor luminii" : *„înecul" eului în cosmosul mare și revărsarea substanței universale în eul-receptacul.* Ceea ce diferă este doar *ritmul* acestor mișcări și accentul care cade pe tendința de expansiune („ascensională") a subiectului (în prima categorie de poeme) și pe osmoza cu *adîncul* teluric (în cea de a doua). Devenit *natură*, eul se supune condiției naturale, dinamicii elementare a firii. Teribila tensiune a înfruntării și înfrîngerii limitei cedează locul unei somnolente renunțări la orice act volitiv, gesticulația încordată și rostirea retorică sînt urmate de destindere și de o atenuare pînă la stingere a vocii care lasă parcă să vorbească în locul ei anonima Ființă a lumii. Eul nu mai *vrea* acum să se piardă printre elemente, ci își contemplă doar pierderea.

Deosebirea dintre cele două măşti lirice o putem detecta imediat comparînd, bunăoară, cîteva versuri din poezia *Stelelor (Poemele luminii)*, cu altele din *În lan (Paşii profetului)*. Iată-le pe cele dintîi :

C-o mare de îndemnuri şi de oarbe năzuinţi
în mine
mă-nchin luminii voastre stelelor,
şi flăcări de-adorare
îmi ard în ochi, ca-n nişte candele de jertfă.

Şi un fragment din a doua poezie :

De prea mult aur crapă boabele de grîu.
Eu *zac* în umbra unor maci,
fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi
şi fără-ndemnuri, numai trup şi numai lut.
Ea cîntă şi eu ascult.
Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul.

Se vede limpede, la o simplă lectură paralelă, transferul ce are loc : generatorul mişcării osmotice încetează să fie în primul rînd subiectul. El *suportă* mai degrabă o acţiune exterioară, negîndu-şi impulsurile proprii ori acordîndu-şi-le deplin cu cele ale naturii.

Nu alta fusese, în fond, relaţia propusă în *Gorunul* (din *Poemele luminii*), unde însăşi organizarea analogiilor indica egalizarea planului subiectiv cu cel al lumii din afară, ca într-un sistem de vase comunicante :

În limpezi depărtări aud din *pieptul unui turn*
cum *bate ca o inimă un clopot*
şi-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sînge.

Iar în *Liniște* (din același volum), ne întîmpină aceeași comunicare subterană :

În piept mi s-a trezit un glas străin
și-un cîntec cîntă-n mine-un dor ce nu-i al meu
Se spune că strămoși cari au murit fără de vreme
cu patimi mari în sînge,
cu soare viu în patimi
vin,
vin să-și trăiască mai departe
în noi
viața netrăită...

Și într-un caz, și în celălalt, frontierele eului sînt deschise, nici un obstacol nu se opune comunicării, aceleași seve circulă în organismul uman predat firii și în pămîntul cu care se confundă. În această somnolență și noapte a conștiinței se întîlnesc însă din nou impulsurile unei vitalități solare, devenite acum ale *altora*, pe care eul-receptacul le primește cu toate barierele ridicate, — după cum în tensiunea paroxistică a ieșirii din sine (din poeme ca *Vreau să joc !*) nu lipsea freamătul tulburenocturn al „nebuniei" dionisiace, soră cu stihiile incontrolabile.

În *Pașii profetului*, anihilarea eului ca stavilă în fața lumii exterioare permite instalarea în poezia lui Blaga a *materiei* ; „teatrul cosmic" se joacă acum îndeosebi la nivelul lucrurilor ce cad sub simțuri, gesticulația lirică nu mai marchează o distanță ce trebuie abolită printr-o proiecție în afară a unor energii supraomenești. Din „lăcaș al furtunilor care strivesc", eul devine — odată cu lumea întreagă — spațiu al germinației mocnite, cu rare explozii de energie vitală. Conflictul dintre „trupul prea slab" și „strașnicul suflet" se rezolvă în confuzia reali-

tăţii material-corporale cu cea spirituală („Trupul tău şi sufletul, înaltul, îţi sunt ca doi fraţi gemeni : se-aseamănă aşa de mult că nu ştii cînd e unul, cînd e altul" — se spune în *Misticul),* gîndul limitat temporal al omului devine frate cu veşnicia („Gîndul meu şi veşnicia seamănă / ca nişte gemeni" — v. *Gîndurile unui mort).* În amplul poem *Pustnicul* poetul va construi, dealtfel, o alegorie ironică a divorţului spiritualist dintre material şi sufletesc, „demonstrînd" indirect imposibilitatea distincţiei dintre cele două laturi solidare ale făpturii.

Figura emblematică a zeului Pan, sub semnul căreia se constituie în datele sale fundamentale universul imaginar din *Paşii profetului,* concentrează toate aceste trăsături ale eului aflat în consonanţă cu elementele. Mica scenă bucolică schiţată în poemul inaugural oferă un fel de *pattern* al acestui moment al viziunii blagiene :

Acoperit de frunze veştede pe-o stîncă zace Pan.
E orb şi e bătrîn.
Pleoapele-i sunt cremene.
Zadarnic cearcă-a mai clipi,
căci ochii-i s-au închis ca melcii peste iarnă.

Stropi calzi de rouă-i cad pe buze :
unu,
doi,
trei.
Natura îşi adapă zeul...

Calma, ocrotitoarea învăluire a zeului în frunzele toamnei, inerţia sa cvasi-foetală, orbirea ca anulare a distanţei faţă de natura primară şi reducerea cunoaşterii la nivelul senzaţiilor celor mai elementare (pipăitul, senzaţia termică), amorţirea hibernală şi trezirea primăvăratică analoagă universului animal şi vegetal şi, în fine,

așezarea unui nou accent asupra sugestiei de stare simili-embrionară a eului alimentat de natura maternă — sînt tot atîtea date ce se vor regăsi, în diverse variante, pe parcursul ciclului în discuție. (Nu e încă locul să analizăm modul specific în care Blaga își construiește „imaginarul materiei", dar putem spune, anticipînd, că atît în *Poemele luminii*, cît și în *Pașii profetului* se conturează deja viziunea unui *spațiu-matrice* spre care subiectul uman se orientează obsedant, în năzuința unei ultime, fericite reintegrări. Relația ideală dintre eu și lume se anunță a fi cea a comunicării organice, omul fiind cuprins în „leagănul chtonian" — cum se exprimă un Gilbert Durand — unde regăsește protecția „maternă", sentimentul originarei identități cu adîncul și cu înaltul, deopotrivă. O mereu înnoită „altoire" a „imensei lumi" pe „ființa" umană și a făpturii mărginite pe marele univers, dincolo de variantele concrete, prezente în fiecare carte : proiecție a ceea ce Blaga însuși va numi, în *Elogiul satului românesc* de mai tîrziu, „suprema intimitate cu Totalul".)

Dar, așa cum am văzut deja, o poezie ca *Pan* mai mult continuă decît inaugurează ipostaza eului elementar-embrionar. *Gorunul, Liniște, Stalactita, Melancolie* o prefiguraseră în *Poemele luminii*. În umbra, tăcerea și somnolența a tot și a toate, — chiar atunci cînd universul întreg pare o „mare de lumină" ori e aprins de „dogoare", chiar atunci cînd „văzduh topit ca ceara-n arșița de soare / curgea de-a lungul peste mirişti ca un rîu" — reveria dominantă este aceea a scufundării pînă la „înec" a subiectului în Totul cosmic gata să-l „înghită" și să-l asimileze, anulînd asperitățile și contururile prea ferme sau, cel puțin, aruncînd asupra lui o lumină

sau o obscuritate la fel cu cele ce învăluie toate obiectele. Eul „panic" apare tot atît de lipsit de conştiinţă ca orice altă existenţă elementară : viaţa sa lăuntrică poate fi mai mult dedusă din perfecta sa corespondenţă cu mişcările firii. Neputînd să „judece" lumea — căci îi lipseşte perspectiva oferită de altitudinea privirii, Pan o intuieşte doar, refăcîndu-i imaginile *din interior*. „Raţionamentul" său e sumar, coborît la limita somnolenţei gîndirii, într-o atmosferă de torpoare, în care abia schiţează gesturile unei leneşe „treziri" :

Tăcere
În juru-i peşterile cască somnoroase
şi i se mută-acum şi lui căscatul.
Se-ntinde şi îşi zice :
„Picurii de rouă-s mari şi calzi,
cornişele mijesc,
iar mugurii sunt plini.

Să fie primăvară ?

Nu acelaşi gen de „deducţie" primară apare oare în *Gîndurile unui mort*, unde, reîntors în „sînul matcă" (cum ar spune Rilke), omul nu mai poate face decît supoziţii cu privire la „lumea (ce) se zbate în valurile zilei" ? — Încît la întrebarea : „Ce-o fi acuma pe pămînt" ?, răspunsul e aproximativ şi incert, venind indirect, din partea aceleiaşi mişcări a elementelor naturale, ce acţionează nemediat asupra simţurilor :

Ades un zgomot surd mă face să tresar.
Să fie paşii sprinteni ai iubitei mele,
sau e moartă şi ea
de sute şi de mii de ani ?

Să fie paşii mici şi guralivi ai ei,
sau poate pe pămînt e toamnă
şi nişte fructe coapte-mi cad mustoase, grele,
pe mormînt
desprinse dintr-un pom, care-a crescut din mine ?

Din sînul naturii materne şi de la aceeaşi înălţime sau adîncime cu toate lucrurile se rosteşte şi monologul din *Pan către nimfă :*

Şi vîna de la tîmple îmi zvîcneşte
ca guşa unei leneşe şopîrle
ce se prăjeşte-n soare,
mişcarea ta mi-adie murmur de izvoare.

Ca pîinea caldă eu te-aş frînge,
mişcarea ta mi-azvîrle clipe dulci în sînge —

pentru ca finalul să topească întreagă această lume de senzaţii într-un pur strigăt vital, unificînd subiect şi lume : „Vară, / soare, / iarbă !"

Considerat însă în întregul lui, ciclul *Moartea lui Pan* (în care se încadrează şi *Pan către nimfă)* introduce în poezia lui Blaga un element cu totul nou în planul reprezentărilor eului faţă în faţă cu universul exterior. Moartea lui Pan marchează, cum s-a mai spus, sfîrşitul simbolic al unui mod de existenţă, o mutaţie radicală, echivalentă cu ceea ce poetul va numi o „ruptură ontologică". În relaţia de intimitate cu lumea vieţuitoarelor simple, dar şi cu Totalitatea cosmosului („Am stăpînit cîndva un cer de stele / şi lumilor eu le cîntam din nai" — sună confesiunea elegiacă a zeului muribund), se produce fisura menită să se agraveze pînă la separa-

ţia dramatică dintre cele două entităţi. O prezenţă străină de această geografie elementară îşi face apariţia, care va însemna o cotitură în construcţia mitică propusă de poet : momentul „încreştinării" omului şi naturii. „Pan rupe faguri în umbra unor nuci. / E trist : / se înmulţesc prin codri mînăstirile / şi-l supără sclipirea unei cruci" — citim în poezia *Umbra.* Şi tot acolo asistăm la înlocuirea acestei umbre ocrotitoare a firii cu o alta, care introduce în lumea lui Pan fiorul neliniştii interogative, al suferinţei şi morţii : „Pe-o cărăruie trece umbra / de culoarea lunii / a lui Crist". După „încreştinarea" pînă şi a umilului păianjen — a „celui din urmă prieten ce-i rămase" — zeul altădată stăpîn al naturii şi contopindu-se cu ea simte cum „nimicul îşi încoardă struna", înlocuind cu un cîntec elegiac armoniosul cîntec de altădată, al înfrăţirii cu „lumile". Cu fluierul de soc neisprăvit, Pan dispare printre lucrurile pe care le stăpînise, într-o ultimă, definitivă contopire. Moartea zeului aduce sentimentul golului şi al neantului, apare distanţa dintre un subiect uman ce se descoperă solitar şi universul situat acum dintr-o dată în depărtarea unei *conştiinţe întrebătoare.*

Unei lumi a prezenţei imediate a lucrurilor îi succede una a *semnelor,* intermediare—obstacole între *trăire* şi *înţeles.* Ceea ce a fost pînă acum *trăit,* asimilat organic, se va cere *citit, descifrat* de la distanţa unei *conştiinţe,* a unui *gînd* îndreptat către taina ascunsă *sub* semne. *„Sclipirea unei cruci"* de la mănăstirile ce se înmulţesc prin codri, crucea de pe spatele păianjenului „încreştinat", umbra exsanguă a unei zeităţi cu chip de om în suferinţă dar care e doar *semnul* a altceva decît sine, al unui *dincolo de lume* — toate acestea sînt evenimente

ce marchează o gravă degradare a relației eu-univers. Eul nu va mai participa direct la realitatea elementară, n-o va mai putea „verifica" prin contactul nemijlocit, ci va avea doar *nostalgia* ei. Devenită „text", lumea se va propune „lecturii", iar relația cu ea va comporta toate pericolele și ezitările presupuse de falsa interpretare a semnelor, de o hermeneutică ratată. De la simplitatea și univocitatea trăirii, a experienței universului ca totalitate nediferențiată pe trepte ierarhice, se va trece la *lectura multiplă*, la o experiență mediată, derutantă întrucît lasă loc deschiderilor plurale spre o ultimă, ascunsă și poate inaccesibilă realitate. Regimul pur afirmativ al existenței se schimbă în contrarul său, substituindu-i-se interogația și dubiul, eterna căutare neliniștită a Sensului.

Desigur, subiectul uman „știe" că „în chip de rune, de veacuri uitate, / poart'o semnătură făpturile toate", dar e o „semnătură cu cheie pierdută", iar autorul ei este absent, se ascunde în depărtarea infinită de *dincolo* de făpturi, lăsîndu-se doar aproximat în multitudinea semnelor. „Rune, pretutindeni, rune, / cine vă-ndeamnă, cine vă pune ?" — se va întreba poetul în textul cunoscut din volumul *La cumpăna apelor*. Pan nu „citea" acel „cer de stele", ci îl „stăpînea", identificîndu-se cu el ; nu *interpreta* natura, căci *era* el însuși natură. Pan nu vorbea în cuvinte distincte, ci *cînta* lumilor fascinate, prelungind în cîntecul său o armonie cu care se confundase.

Nu e poate inutil să reamintim în acest moment definiția pe care autorul *Trilogiei valorilor* o dă în 1942 fenomenului religios. „Religia — scrie Blaga — circumscrie, în oricare din variantele ei, capacitatea de auto-

totalizare sau de autodepășire a ființei umane în relație ideală cu toată existența, dar mai ales în corelație ideală cu ultimele elemente sau coordonate ale misterului existențial în genere, pe cari omul și le revelează sau și le socoate revelate prin plăsmuiri de natură stilistică" [1]. Ne interesează aici, în ordinea analizei ipostazelor eului în relație cu universul, îndeosebi două elemente : *autototalizarea,* ca „autodepășire a ființei umane în corelație ideală cu toată existența" și — încă și mai mult — *autodepășirea,* pe care filosoful o explicitează ca trecere dincolo de sine și „creare a unei existențe umane *nenaturale*" (subl. n.).

Or, la nivelul gîndirii mitice concretizate în *Moartea lui Pan,* ruptura care apare este tocmai de ordinul trecerii de la un mod *natural* de existență, cu care subiectul uman se poate simți solidar, la o existență divizată, ale cărei fundamente nu mai sînt văzute atît în elementaritatea firii, cît într-o supra-realitate *spirituală,* postulată ca „absolut", în raport cu „relativitatea" evenimențială, subordonată fluxului nesigur al temporalității. „Umbra de culoarea lunii a lui Crist", acoperind treptat universul lui Pan, este o asemenea proiecție „suprafirească" a unui dincolo de lucruri, fantasmă tulburătoare și dezagregantă, răsturnătoare de valori „păgîne" și provocînd un grav dezechilibru nu numai în relația eu-lume, ci în subiectul uman însuși, care, din ființă contemplativ-participantă se transformă într-un contemplator de la distanță. Și numai de la această distanță va fi el în stare să încerce o *retotalizare* a înțelesurilor dispersate în semnele întotdeauna exterioare, oferite „lecturii".

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* p. 500.

(Într-un asemenea sistem de referință, nu e, poate, abuziv să interpretăm sentimentul „tristeții metafizice" ca pe o angoasă manifestată în spațiul *„lecturii" semnelor,* într-un moment de radicală schimbare a *modului de comunicare.* Vom avea dealtfel ocazia, pe parcursul analizei, să urmărim evoluția cunoscută de interpretarea *cuvîntului,* ca instrument al relației cu exteriorul, în întreaga lirică blagiană.)

În perspectivă mitică, momentul morții lui Pan și al apariției umbrei lui Crist corespunde, în linii mari, — cum au observat-o toți exegeții operei — momentului „căderii" primilor oameni, al alungării din Paradis. Ca și expulzatul Adam, omul lui Blaga părăsește vîrsta inocenței primare, intrînd sub regimul interogației, al îndoielii și, ca atare, al suferinței de a se fi înstrăinat de comunitatea armonioasă a unei lumi care, în esența sa de acum intangibilă, rămîne o „corolă de minuni". Nu va fi vorba așadar la Blaga de o „suferință a cerului" (după expresia arghezianăă), ci de durerea și melancolia pierderii unui *paradis terestru,* al *făpturii* împlinite în comuniune cu *Ființa.*

Din acest punct de vedere, am putea spune că „religiozitatea" poetului nostru este mai degrabă apropiată de cea pe care, în lucrarea citată, filosoful o definea la Goethe ca „religiozitate-fior", provenind din venerația „fenomenelor originare", și de viziunea de factură panteistă a acestuia.

Relația la distanță dintre eu și univers poate fi deci caracterizată, pornind tot de la modelul mitic-biblic, ca expresie a alienării eului de marele Tot, în clipa apariției conștiinței de sine, — acel principiu al *individuației*

în care romanticii germani numeau mobilul dramei care îndepărtează tot mai mult existența umană de originara „Vîrstă de aur". Eul alienat devine acum purtătorul prin excelență al unei conștiințe neliniștite, neîmpăcată cu sine și cu lumea. Formulele carteziene „dubito ergo cogito" și „cogito ergo sum" ar fi adecvate pentru o generală caracterizare a situației existențiale ce se conturează o dată cu volumul *În marea trecere* : sau mai degrabă un fel de sinteză a lor care ar fi, la Blaga, un „sum ergo dubito" : căci de acum înainte asupra spațiului uman va cădea umbra grea a neîncrederii și dubiului, omul definindu-se ca *om problematic* (ca să preluăm expresia lui Gabriel Marcel).

În termenii acelei *Lebensphilosophie* germane, mult citată în legătură cu viziunea blagiană, se instalează aici conflictul dintre trăire și *cunoașterea intelectuală*, dintre *suflet* și *spirit* (ca la un Ludwig Klages). „Eu cred că sufeream de prea mult suflet" — propoziția din *Leagănul* (în *Poemele luminii*) apare negată în noua etapă a operei, căci într-un poem precum *Un om s-apleacă peste margine* (din *În marea trecere*) vom putea citi : „M-aplec peste margine : / nu știu — e-a mării, ori a bietului gînd ? / / Sufletul îmi cade în adînc / alunecînd ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală". Ne vom afla foarte departe aici de confuzia benefică dintre trup și suflet afirmată în *Misticul* din *Pașii profetului !* Suferința e acum a *slăbirii* sufletului în favoarea *gîndului*, a *spiritului* distant față de lumea elementară : e o cădere de tensiune a trăirii participante, în timp ce crește în schimb încordarea gîndului întrebător.

Ceea ce ne apărea oarecum „amînat" din programul schițat în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, adică

ipostaza „ucigătorului de taine", este readus în prim plan. Logica internă a marii viziuni mitice blagiene face ca latura așa-zicînd negativă a eului, altădată categoric respinsă, să fie asumată de însuși cel ce o repudia. Căci rostitorul discursului elegiac de acum va purta, cum vom vedea, tocmai masca unei umanități privite odinioară de la distanță, ca lume a *altora*. Or, acești *alții*, a căror lumină a minții „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric", devin, printr-o dramatică mutație, cei ce ajung să vorbească prin chiar vocea poetului. Iar adevărata lume a *altora* va fi numită, în perspectiva eului înstrăinat, în universul făpturilor rămase fidele condiției originare, tiparului prim al spațiului „paradisiac". Acest univers și această ipostază umană vor rămîne niște perpetuu mustrătoare exemple pentru conștiința nefericită, ea însăși scindată, după cum spuneam, întrucît, incapabilă să-și regăsească neprihănirea pierdută, va tînji totuși mereu după un timp și un spațiu al neprihănirii.

Se poate vedea astfel cum, în ciuda unor răsturnări radicale de perspectivă, obsesia fundamentală ce structurează imaginarul blagian (și care va apărea, sperăm, și mai limpede reliefată o dată cu analiza coordonatelor *spațiului* simbolic) se păstrează nealterată în esență. Căci dacă unghiul privirii a fost răsturnat, nimic nu s-a schimbat totuși în substanța reveriei, ce continuă să se alimenteze din năzuința, poate mai dramatică decît oricînd, a reintegrării eului uman fragmentar într-o totalitate echilibrată. Între ceea ce s-a numit „frenezia dionisiacă" și „tăgăduirile existenței", nu credem că există totuși doar „deosebirea între un moment de elan inițial și altul de

avînt recăzut, între sete de viaţă şi oboseală“ [1] : o asemenea alternanţă nu apare întîmplător, ci e strict dictată, cum vom mai avea ocazia să observăm, de poziţia şi semnificaţia eului poetic în structura mitului particular construit de Blaga. Acest spaţiu mitic ne va apărea, cum şi este de fapt, perfect articulat la toate nivelele sale, constituind una dintre cele mai coerente viziuni lirice din literatura română modernă.

[1] Mariana Şora, *Op. cit.*, p. 32.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Oricît de îndepărtată apare ipostaza „omului problematic" de cea a „eului stihial" din *Poemele luminii*, tocmai în această carte a tuturor promisiunilor ni se oferă o primă schiță a situației mitice care, reluată în ciclul *Moartea lui Pan* și dezvoltată mai ales în volumele următoare *Pașilor profetului*, îl va avea drept protagonist pe purtătorul conștiinței interogative, dominat de sentimentul înstrăinării de universul originar. Un poem precum *Lacrimile*, situabil în seria acelor „explicații" de factură mitică în construirea cărora începuse să se exerseze admiratorul „fenomenului originar" goethean și susținătorul „gîndirii mitice" ca esențială pentru un adevărat poet (v. *Daimonion*), — este o astfel de parabolă a alienării omului de obîrșiile sale paradisiace. Mitul biblic al expulzării din paradis apare deja ca tipar al viziunii blagiene. Nostalgia tărîmurilor începutului se anunță ca dat fundamental al unei existențe marcate în egală măsură de sentimentul culpabilității și de năzuința refacerii unității pierdute. Motivul liric al *lacrimii* ilustrează perfect această ambiguitate, căci el semnifică, pe de o parte, o realitate a ființei umane (este semnul nevindecatei sale tristeți), iar pe de alta, răsfrînge în sine

obsedanta lumină a unui teritoriu aflat acum la distanţă :

Cînd izgonit din cuibul veşniciei
întîiul om
trecea uimit şi-ngîndurat prin codri ori pe cîmpuri,
îl chinuiau mustrîndu-l
lumina, zarea, norii — şi din orice floare
îl săgeta c-o amintire paradisul —
Şi omul cel dintîi, pribeagul, nu ştia să plîngă.
Odată istovit de-albastrul prea senin
al primăverii,
cu suflet de copil întîiul om
căzu cu faţa-n pulberea pămîntului :
„Stăpîne, ia-mi vederea,
ori dacă-ţi stă-n putinţă împrejmuieşte-mi ochii
c-un giulgiu,
să nu mai văd
nici flori, nici cer, nici zîmbetele Evei şi nici nori,
căci
vezi — lumina lor mă doare".
Şi-atuncea Milostivul într-o clipă de-ndurare
îi dete — lacrimile.

Cum se poate lesne observa, se trasează aici liniile de bază ale marilor tensiuni desfăşurate în creaţia ulterioară : alungat dintr-un spaţiu în care coincidea cu toate făpturile, subiectul uman se descoperă într-un univers ce nu mai este decît amintirea arhetipului, sumă de *semne* ale adevăratei, dar intangibilei *realităţi*. Sentimentul dominant devine atunci unul al inautenticităţii, însă conştiinţa acestei substituiri, a degradării realului originar în aparenţe mai scăzute nu poate fi înlăturată, ci doar atenuată ca de-un ecran menit să apere făptura de totala distrugere. În adîncul său, ea va păstra însă, ca

o veşnică „mustrare", ideala geometrie edenică. Mai tîrziu, în poemul *În marea trecere,* modelul din *Lacrimile* se va regăsi în termenii săi fundamentali : lumea deplinului echilibru, care e aceea a omului perfect integrat în Totalitate, lume în care „nimic nu vrea să fie altfel decît este", va apărea din nou ca o distanţată prezenţă mustrătoare. Neputincios în tristeţea sa, subiectul poetic va face gestul înlăturării, sau cel puţin al diminuării aceleiaşi amintiri a „paradisului" din care se simte exclus : „şi ca un ucigaş ce-astupă cu năframa / o gură învinsă, / închid cu pumnul toate izvoarele, / pentru totdeauna să tacă, / să tacă".

Dihotomia prezentă încă în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu comportă astfel, cum am spus, decît o inversare a termenilor : lumina altădată a „altora" devine acum lumina poetului în ipostaza subiectului alienat, în timp ce un alt tip de umanitate, rămasă în tiparele începutului, continuă să-şi trăiască viaţa ciclic-ordonată în paradisul eternizat al unei existenţe naturale, arhaice. Or, această existenţă, probă indestructibilă a perpetuării — dar numai pentru alţii — a armoniei edenice, singularizează condiţia de exilat a omului problematic, agravîndu-i suferinţa. Într-o poezie care, înainte de „schimbarea zodiei" sale lirice, va face (în *Nebănuitele trepte)* un fel de bilanţ al itinerarului străbătut anterior, Blaga va relua, rezumînd, opoziţia deocamdată fundamentală şi ireconciliabilă : „Cu ceaţa ta spicele n-au legămînt, / la curtea ta nu se umplu ulcioarele, / pînă la tine abia străbate cuvînt / din patria / unde domn este soarele. / *Basmul e totdeauna la alţii,* / minunea aiurea şi astrul în larguri. / În preajma ta nu ! /.../ Aşa-mi spuneam, pînă ieri, mereu" *(Schimbarea zodiei).*

Într-o opoziție simetrică față de lumea lui Pan, zeul umanizat, deplin integrat printre făpturile elementare, se situează, în volumul *În marea trecere*, poezia *Psalm*. Omul apare aici raportat la divinitate ca la o transcendență inaccesibilă, pentru totdeauna înstrăinată. „În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug" — constată vocea anxioasă a „psalmistului". Foarte semnificativă este însă aici motivarea rupturii, ce nu diferă în esență de cea din *Eu nu strivesc corola...*, atunci cînd se vorbește despre lumina ucigătoare a *altora* — lumina *minții*. Rememorarea biografiei spirituale a subiectului pune alterarea relației cu divinitatea pe seama despărțirii de vîrsta naivă a copilăriei, vîrstă „adamică" în care, cel puțin în planul imaginației, acesta se putea simți în intimitate cu Ființa „Cînd eram copil, mă jucam cu tine / și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie" ; dar — „apoi sălbăticia mi-a crescut / cîntările mi-au pierit / și fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape". Și ce poate fi această „sălbăticie" care alungă „cîntările" (Pan, copil al naturii, cînta și el lumilor !), dacă nu un alt nume al conștiinței interogative, al intrării ființei sub zodia îndoielilor, pentru care „povestea" nu mai poate exista, iar cuvîntul își pierde puterea magică ? Pierderea divinității ca unitate monadică, fragmentarea ei în elemente disjuncte amintește, pe de altă parte, prin contrast, de mișcarea integratoare a „iubirii" omului solidar cu Totul cosmic („„eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte") și este echivalentă, în schimb, cu perspectiva dezagregantă a celui ipostaziat ca ucigaș al tainelor, pentru care aceleași elemente rămîn fără legătură între ele. În aceste condiții esența se risipește în fenomene,

întregul nu mai poate fi trăit decît în fragmente înstrăinate. În punctul său de maximă distanțare, ființa supremă se înfățișează ca o monadă impenetrabilă ce nu mai cuprinde în sine lumea, interzicînd orice cale de acces : „Ești muta, neclintita identitate / (rotunjit în sine a este a) / nu ceri nimic / nici măcar rugăciunea mea". Eșecul radical al eului în încercarea de a atinge Totalitatea se traduce, în finalul poemului, prin generalizarea obstacolului („iată, e noapte fără ferestre-n afară" — sună un vers ce amintește definiția leibniziană a *monadei),* prin neputința „întrebătoarelor triste]i" și un abandon de sine în incertitudinea și opacitatea unui mister ce e foarte departe de inițiala, fraterna „taină a lumii". Căci gestul final, al renunțării simbolice la individualitate, vine prea tîrziu și e mai mult un semn al înfrîngerii, nerezolvînd nimic din drama căutătorului : „În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup / ca de-o haină pe care-o lași în drum". (O situație aproape identică e conturată în *Cuvîntul din urmă :* „Cu cînele și cu săgețile ce mi-au rămas / mă-ngrop, / la rădăcinile tale mă-ngrop, / Dumnezeule, pom blestemat".)

Așa cum mai generalei relații cu lumea a omului problematic i se opune intima comunicare a celui rămas în interiorul ordinii firești a cosmosului, și *Psalm*-ul își găsește complementul pozitiv în poezia *De mînă cu marele Orb,* parabolă ce ne întoarce spre lumea zeului Pan. Reluînd o idee din poemul dramatic *Zamolxe* (se și intitulează „variantă"), acest text propune, ca în spațiul liric al „panismului", imaginea unei divinități ghidate de om, apropiată de o natură primară, luminată de nimbul legendei : „Îl duc de mînă prin păduri. / Prin țară

lăsăm în urma noastră ghicitori"... E o divinitate oarbă, care, ca și Pan, trăiește în contingență cu firea („Din vînăta și mocirloasa iarbă / melci jilavi i se urcă-n barbă", „Sub bolta aspră de stejar / țînțari îi fac o aureolă peste cap" etc.) și e recunoscută ca stăpîn al ei („Dihănii negre / ne adulmecă din urmă / și blînde mîncă țărna / unde-am călcat și unde-am stat"). Tăcut și temîndu-se de fapte, ca pentru a nu tulbura cu nimic primara ordine a creației („el tace — pentru că-i e frică de cuvinte, / el tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă"), Marele Orb se lasă, ca să spunem așa, *rostit și înfăptuit de om.*

Nu aceasta este însă ipostaza umană dominantă în spațiul liric de după *Pașii profetului.* Iar atunci cînd apare totuși, ea este propusă mai degrabă ca un ideal, pe fundalul unui cosmos fidel ritmurilor sale dintîi, prezență perpetuu mustrătoare, ce nu face decît să măsoare prăpastia deschisă între două moduri radical diferite de a fi în lume. Dimpotrivă, rostitorul discursului liric se definește acum sub semnul unui acut sentiment de vinovăție : respins, exilat din realitatea fraternă a elementelor, el trăiește intens drama damnării, a unui „blestem" ce perpetuează parcă acel „păcat originar al neamului omenesc" despre care se va mai vorbi încă în *Hronicul și cîntecul vîrstelor.* În universul „corolei de minuni" sau, mai exact, față în față cu el, eul se simte *excepția* nefericită, corpul străin a cărui relație cu exteriorul (dar și cu sine însuși) se înfățișează ca fundamental deteriorată. Și este plin de semnificație, în această perspectivă, faptul că imaginea-reper, în funcție de care își descoperă alienarea, rămîne aceea a unei lumi a făpturilor netulburate de frămîntările conștiinței, peste care se înalță

arcul protector al mitului, al „poveştii". Ca şi la un Rilke, aceasta este lumea existenţelor elementare, „patria dintîi" a „micilor făpturi care rămîn mereu în sînul matcă", a „animalului", a cărui „fiinţă e infinită, fără perspectivă asupra stării sale, pură ca privirea-i", văzînd „totul şi-n tot pe sine, pururi mîntuit" — în timp ce, pentru om, „Asta se cheamă soartă : a sta în faţă / şi-atîta tot, a sta mereu în faţă" (*A opta elegie duineză*, în versiunea Mariei Banuş). În linia aceleiaşi atitudini de sorginte romantică, recuperată în aria liricii expresioniste, Blaga opune comunicării intime a făpturii cu universul elementar („Cu ochi cuminţi, dobitoace în trecere / îşi privesc fără de spaimă umbra în albii", „Frunzare se boltesc adînci / peste o-ntreagă poveste") acea tragică situaţie de excepţie în care se plasează subiectul problematizant. Iniţialei excepţii, pozitive — „dar eu, eu cu lumina mea sporesc a lumii taină" — i se contrapune, în deja citata poezie *În marea trecere*, versul mărturisind categoric izolarea eului, statutul său de existenţă marginală, eliminată din marea comuniune : „*Numai* sîngele meu strigă prin păduri / după îndepărtata-i copilărie"... Cumintelui ochi animalic, fereastră a oglindirii identificatoare, i se substituie privirea ucigaşă de taine, „sălbăticia" evocată în *Psalm*. Şi nu altfel stau, în fond, lucrurile în tipicul poem *Cuvîntul din urmă*, nouă lamentaţie pe tema rupturii dintre eu şi univers : „Arendaş al stelelor, / străvechile zodii mi le-am pierdut". — sună primele versuri, ca într-o replică la Pan, zeul stăpînind un „cer de stele" şi cîntînd din nai lumilor. „Viaţa cu sînge şi cu poveşti / din mîni mi-a scăpat" — continuă confesiunea, angajînd elemente consacrate în creaţia blagiană ca simboluri ale existenţei or-

ganice în zarea fabuloasă a „poveștii", vîrstă a copilăreștii inocențe adeseori invocate.

Din asemenea versuri — ce pot fi întîlnite peste tot în spațiul dintre *Pașii profetului* și *Nebănuitele trepte* — se coagulează deplin chipul omului alienat, caracterizat, în esență, sub semnul pierderii armoniei originare. Într-o formulă sintetică, am putea defini această ipostază a eului poetic în funcție de *incapacitatea sa de a trăi și gîndi lumea ca realitate cosmic-structurată, ca întreg exprimat altădată în metafora „corolei de minuni"*. Precară, vulnerabilă, existența umană apare grav dezechilibrată, victimă a derutei, lipsită dintr-o dată de reperele sigure care o ordonaseră :

Cine mă-ndrumă pe apă ?
Cine mă trece prin foc ?
De paseri cine mă apără ?
Drumuri m-au alungat.
De nicăieri pămîntul
nu m-a chemat.
Sunt blestemat.

Încă o dată, suferința omului blagian e aceea a destrămării unei unități în marile elemente care-i asiguraseră coeziunea. E un sentiment al damnării echivalente cu aceea a primilor oameni alungați din grădina Edenului și care, într-o altă poezie, este identificat cu „păcatul originar" : „Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea / ca un mușchi strămoșesc". Înțelegerea culpei revelează, în tiparele deja trasate, esența acesteia, pusă iarăși în legătură cu trădarea unui mod de a fi printre lucruri, *al* lucrurilor, solidar cu dinamica universului unde „nimic nu vrea să fie altfel decît este" :

O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?
De ce am dorit alt zîmbet decît al pietrarului
ce scapără scîntei în margine de drum ?
De ce am rîvnit altă menire
în lumea celor șapte zile
decît clopotarul ce petrece morții la cer ?

„Păcatul" de atîtea ori invocat apare deci înscris în însăși structura ființei umane, în impulsurile ei cercetătoare, în apelurile unei cunoașteri pe care filosoful o definește drept „cunoaștere lucriferică" — „plus-cunoaștere". Mobilul înstrăinării, numit în nenumărate rînduri, este *gîndul,* interogația, îndoiala, deci distanțarea reflexivă a eului, îndepărtarea lui într-un spațiu al „tălmăcirii" vremii și zodiilor altfel decît prin organica participare la ritmurile lor eterne, dintr-o perspectivă în care ele apar doar ca *semne* exterioare. Alienarea subiectului uman poate fi definită ca o *conștiință a alterității* în raport cu un Tot înglobant, cu Unitatea originară a lumii.

„Mintea" ucide din nou „tainele" întîlnite în lucruri, făptura este silită să trăiască într-o altă lumină decît ocrotitoarea, materna lumină a *nopții.* E un spațiu al înstrăinării tocmai pentru că se dezvăluie ca teritoriu al *întrebării* ce distanțează tot mai mult omul de inocența începuturilor : „Sunt mai bătrîn decît tine, mamă / Și tot așa cum mă știi : / adus puțin din umeri / și *aplecat peste întrebările lumii*" (subl. n.) — se spune în poezia *Scrisoare.* Este „lumina altora", tragic asumată acum, în care existența nu mai e decît „judecată", inutil demers de ierarhizare a valorilor unei lumi unde toate lu-

crurile ar trebui să se bucure de un acelaşi statut, egale între ele întrucît participă la acelaşi ansamblu armonios al marelui Tot :

Nu ştiu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină.
Numai ca să umblu printre lucruri
şi să le fac dreptate spunîndu-le
care-i mai adevărat şi care-i mai frumos ?

Chemat, inutil, să facă ordine printre lucrurile deja ordonate, *gîndul* provoacă mai degrabă confuzia, în relaţiile cu exteriorul, declanşînd în acelaşi timp haosul lăuntric, provocînd „boala" sufletului şi insinuînd sentimentul sfîrşitului :

M-aplec peste margine :
nu ştiu — e-a mării
ori a bietului gînd ?

Sufletul îmi cade în adînc
alunecînd ca un inel
dintr-un deget slăbit de boală.
(Un om s-apleacă peste margine)

În mod paradoxal, pe măsura creşterii tensiunii spirituale, scad şi posibilităţile de acces la taine. Făptuitorul, ca şi gînditorul contemplativ, nu pot decît să-şi proclame eşecul, într-un strigăt de disperare :

Sîngerăm din mîni, din cuget şi din ochi.
În zadar mai cauţi în ce-ai vrea să crezi.
Ţărîna e plină de zumzetul tainelor,
dar prea e aproape de călcîie
şi prea e departe de frunte.
Am privit, am umblat, şi iată, cînt :
cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin ?
(Din cer a venit un cîntec de lebădă)

„Boala" preaplinului de *gînd,* de îndoială și întrebare („Orice ridicare a mîinii / nu e decît o îndoială mai mult" — citim în *Heraclit lîngă lac)* înlocuiește acum cealaltă „boală", pozitivă, a preaplinului sufletesc („Eu cred că sufeream de prea mult suflet" — în *Leagănul,* din *Poemele luminii).* Supradimensionării, „dilatării" eului din mai vechile poezii i se substituie figura descărnată, ascetică și hieratică a omului deposedat de sursele vitale, frustrat de căldura „vetrei" originare. „Mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac" — spune un vers din *Cîntăreții leproși,* în *Bunătate toamna :* „Pătrunse de duh fețele-și lungesc ceara, / dar nimeni nu mai caută vindecare", iar în *Psalm* — această patetică mărturisire : „Între răsăritul de soare și apusul de soare / sunt numai tină și rană". Un fel de oboseală pătrunde făptura ce trece ca într-o absență prin lumea înstrăinată, lăsîndu-se în prada unicei fascinații a *gîndului.* Alteori, sentimentul dezagregării, incapacitatea de a redescoperi pierdutul principiu ordonator al lumii („Unde ești Elohim ? / Lumea din mînile tale-a zburat / ca porumbul lui Noe") dă naștere unei adevărate panici a căutării fără răspuns :

Pînă în cele din urmă margini privim,
noi sfinții, noi apele,
noi tîlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerii nu-l mai știm
Elohim, Elohim !

(Ioan se sfîșie în pustie)

Numit direct, ori numai sugerat în consecințele sale tragice, mobilul dramei rămîne însă mereu același *gînd* tulburător. Pus în cumpănă cu întreaga *viață,* el apare,

la un moment dat, drept cauză a tuturor înfrîngerilor, în măsura în care constituie reala barieră dintre individ și ansamblul mundan : „Vieții nu i-am rămas dator nici un gînd / dar i-am rămas dator viața toată" — se va confensa poetul în *Fum căzut,* pregătit pentru o întoarcere printre realitățile elementare.

Dimpotrivă, *încetinirea gîndului* sau *absența* lui sînt semnul atenuării ori dispariției frămîntărilor dramatice, promisiuni de regăsire a echilibrului :

> Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
> *Aici orice gînd e mai încet*
> și inima-ți zvîcnește mai rar
> ca și cum nu ți-ar bate în piept
> ci adînc în pămînt undeva.
> *Aici se vindecă setea de mîntuire...* (subl. n.)
> *(Sufletul satului)*

Aceeași condiționare a liniștii interioare de către evitarea gîndului tulburător și acceptarea senină a logicii primordiale a existentului o reîntîlnim în *Biblică,* poem ce se înscrie în seria de „portrete" exemplare ale unei umanități populînd spațiul arhaic, acela unde „nimic nu vrea să fie altfel decît este". „Pentru tine — spune poetul, schițînd, în stil iconografic-naiv, chipul Născătoarei — lumea e o pecete pusă pe o taină și mai mare : / de aceea *mintea nu ți-o muncești cu nimic.* / În casă, lîngă blidarul cu smalțuri rare, / în fiecare zi păzești cu răbdare / somnul marelui prunc" (subl. n.). Și nu altfel stau lucrurile în poezia *În amintirea țăranului zugrav,* elogiu al aceluiași mod de existență „naiv", în consonanță cu sufletul colectiv, — ori în *Lucrătorul,* piesă aparent surprinzătoare în opera unui poet ce respinge îndeobște

peisajul veacului mașinist ca fiind ostil naturii profunde a omului, dar care îl reabilitează în măsura în care primește pecetea unei umanități fidele destinului său creator : „Lucrătorule, cu șorțul de piele albastră, / tu știi că frumoase sunt / numai lucrurile ieșite din puteri omenești"... Avem aici replica, în lumea statornică în tiparele sale date, a ipostazei contemplative a înstrăinatului din *Fiu al faptei nu sunt,* ce se definește din nou (la fel ca în poemul *În marea trecere)* ca excepție nefericită în raport cu colectivitatea solidară :

> Fără de număr sunteți fii ai faptei
> pretutindeni pe drumuri, subt cer și prin case.
> *Numai eu stau aici fără folos, nemernic,*
> *bun doar de-nnecat în ape* (subl. n.).

Motivația acestei izolări este esențială pentru statutul particular al eului alienat în viziunea lui Blaga : „Cresc între voi, ci umbrit de mînile mele / misticul rod se rotunjește *în altă parte*", „încolăcit la picioarele mele / m-ascultă și mă pricepe prea bine / șarpele cel cu ochii pururi deschiși / spre-nțelepciunea *de dincolo*".

Tocmai din această paradoxală blocare a comunicării cu lucrurile pentru un subiect situat totuși *printre* lucruri, *în mijlocul lor,* ia naștere ceea ce poetul numește „tristețea metafizică". Poemul astfel intitulat, din volumul *Laudă somnului,* este construit pe un asemenea paradox : deși existența umană se exprimă ca solidaritate „cu toată creatura" și în ciuda voinței de participare la evenimentele comunității („Alături de lucrătorii încinși în zale cănite / am ridicat poduri de oțel", „Cu toți și cu toate / m-am zvîrcolit pe drumuri, / pe țărmuri, / între mașini și-n biserici" etc.), strădaniile se soldează

4 — c. 849

cu un categoric eşec : „oh, nici o minune nu se-mplineşte. / Nu se-mplineşte, nu se-mplineşte !“ — Un eşec cu atît mai dureros, cu cît nu lipseşte conştiinţa că : „totuşi, cu cuvinte simple ca ale noastre / s-au făcut lumea, stihiile, ziua şi focul. / Cu picioare ca ale noastre / Isus a umblat peste ape“.

De unde vine atunci această incurabilă melancolie ? — Finalul poemului citat pare a sugera ideea unei originare coincidenţe dintre cuvînt şi obiect, a unei forţe magice a verbului — Logos întemeietor de lumi — precum şi ideea devalorizării actului uman în raport cu o prezumtivă „vîrstă de aur“. Faţă de acest timp şi spaţiu al deplinei puteri a gestului şi limbajului, actualitatea istorică apare ca degradare, deteriorare a purelor obîrşii. „Minunea“ ce nu se împlineşte ar putea fi interpretată atunci ca *imposibilitate a restaurării relaţiei exemplare dintre om şi univers*, relaţie de coincidenţă şi identitate : oricît subiectul uman se vrea scufundat în vîltoarea fenomenalităţii, esenţialul îi va scăpa mereu, ca şi cum ar fi condamnat să rămînă pentru totdeauna la distanţă, dar cu atît mai dureros—fascinant. „Înţelepciunea“, rotundul „rod mistic“ sînt simţite mereu într-un *dincolo* intangibil, — ceea ce e *aici* este doar imperfectă aproximare, eternă non-coincidenţă cu Sensul ultim. Între evenimentul actual, istoric, „căzut“ în temporalitate, şi presupusa realitate originară se deschide golul infinit în care limbajul îşi încearcă puterile limitate : totul nu e decît imagine deformată, reziduu al idealizatei geometrii a începuturilor. „Acum mă aplec în lumină / şi plîng în tîrziile rămăşiţe / ale stelei pe care umblăm“ — sună

alte versuri din *Tristeţe metafizică.* Or, în acest vid provocat de „ruptura ontologică" nu mai poate fi loc pentru Fiinţă, pentru trăirea organică a datului iniţial şi nedegradat : *datul* nu e decît o „tîrzie rămăşită", decepţionîndu-l pe căutătorul întregului originar, lumea *faptelor* nu suportă comparaţie cu aceea a *Faptului* dintîi, atoatecuprinzător. De aci, refuzul subiectului de a se defini ca „fiu al faptei", iar — pe de altă parte — refuzul *rostirii,* care nu face decît să populeze cu vorbe inadecvate Sensului acel gol infinit al rupturii de Logosul primar : „Prieten al adîncului, tovarăş al liniştei / joc peste fapte". De aci, şi opţiunea pentru „nemişcare", negaţie a angajării în fluxul timpului, al „marii treceri" marcînd destrămarea.

Există în această atitudine o fundamentală ambiguitate care sporeşte enorm tensiunea lăuntrică a subiectului : pe de o parte, sub lumea „faptelor" derivate şi deviate el caută fără succes să degajeze o geometrie a „zilei dintîi", pe de alta — are totuşi înaintea sa dovada vie a regăsirii unei asemenea ordini supreme, dar întotdeauna şi numai de către *alţii :* „Minunea e întotdeauna la alţii" — va spune poetul mai tîrziu, rememorîndu-şi aventura înstrăinării.

Că *gîndul* primeşte aici semnificaţia unui element dezechilibrant se poate acum înţelege mai bine. Pentru că spaţiul gîndului este tocmai acela în care se afirmă distanţa de lucruri, non-identitatea subiectului — conştiinţă cunoscătoare, individuală, distinctă — cu prezumtivul obiect originar. Nedesprins de acest obiect, eul nu se recunoaşte ca eu, se confundă cu o totalitate din care face parte organică. Dimpotrivă, *gîndul* marchează *conştiinţa alterităţii,* descoperirea de sine ca fiind *alt*-ceva

decît Totul, un alt-ceva obligat de acum înainte să definească obiectul deja înstrăinat, să-i caute sensul, şi să se definească totodată pe sine ca făptură aparte. Adam gustînd din fructul cunoaşterii se exclude singur din Eden, căci din acea clipă el se simte, *este* de fapt *altul.*

Ipostaza eului problematic, dominat de „tristeţea metafizică", se defineşte deci în funcţie de o dublă ruptură : faţă de exterior (lumea obiectelor, divinitatea distantă) şi propriul univers interior (pierderea inocenţei adamice, sentimentul culpei şi al damnării). *Mitul paradisului pierdut* ordonează în mod decisiv reveria, la toate nivelele sale. În lumea obiectelor, eul înstrăinat va căuta mereu şi zadarnic tiparul originar, fiecare lucru nu-i va vorbi în primul rînd prin el însuşi, ci mai mult ca un *memento* al unui spaţiu arhetipal. Iar astfel considerată, lumea dată va fi inevitabil devalorizată, coborîtă la nivelul de intermediar în raport cu acea realitate plenară, mereu distantă, şi pe care această lume căzută sub timp doar o aminteşte, ca o perpetuă „mustrare". La rîndul său, divinitatea, ca putere atotcuprinzătoare, îşi pierde caracterul de imanenţă, generînd — cum am văzut — tensiunea căutării, în universala risipă a fragmentelor, unei iniţiale unităţi de sens. În fine, pe plan lăuntric, sentimentul înstrăinării se dovedeşte a fi nu mai puţin dezagregant : el se traduce în profunda zguduire a temeliilor fiinţei, într-o stare de gravă insecuritate, în conştiinţa excluderii din armonia Totului — lamentaţie tragică a frămîntării sterile, spaimă în faţa necunoscutului, inerţie şi oboseală după consumul atîtor energii rămase fără finalitate, sete a neantizării făpturii vinovate („O, nu mai sunt vrednic / să trăiesc printre pomi şi printre pietre. / Lucruri mici, / lucruri mari, / lucruri sălbatice

— omorîţi-mi inima“ etc.). O rostire solemn-ritualică, o gesticulaţie stilizată la maximum, un cadru scenic construit pe baza unei severe selecţii de elemente cu valoare emblematică în universul blagian conferă o deosebită pregnanţă „personajului“ său reprezentativ pentru această zonă a meditaţiei lirice. El se înfăţişează iconografic, „îngenunchind în vînt lîngă steaua cea mai tristă“, cu trupul căzînd la picioarele Mamei, ca într-o altă Pietà, cîntînd, în peisajul apocaliptic, un cîntec al înnoirii, încremenit în contemplaţia astrelor purificatoare. Confesiunea se conjugă cu invocaţia într-un discurs încărcat de conotaţii liturgice : „Spini azvîrl de pe ţărm în lac, / cu ei în cercuri mă desfac“, „Vino tinere, / ia ţărnă un pumn / şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin. / Botează-mă cu pămînt“, „De pe-un umăr pe altul / tăcînd îmi trec steaua ca o povară“, „Omule, ziua de-apoi / e ca orice altă zi. / Îndoaie-ţi genunchii, / frînge-ţi mînile, / deschide ochii şi miră-te“ etc., etc. Foarte adesea discursul poetic conturează de fapt o pură pantomimă, încît evenimentul personal apare proiectat pe un orizont arhetipal, primind el însuşi un caracter paradigmatic. Stilizarea iconografică „bizantină“, atît de mult cultivată în cercul revistei *Gîndirea,* conferă o nuanţă aparte acestei noi vîrste a „eului generic“ conturat încă în primele două volume. Este poate momentul în care Blaga pare cel mai aproape de tendinţa detectată cu precădere de el în viziunea expresionistă, şi anume acea năzuinţă de „spiritualizare“ remarcată îndeosebi la un Werfel sau Claudel. „Acest teatru — nota autorul *Feţelor unui veac* — se schiţează evident pe un fundal metafizic. Piesele acestor autori culminează de obicei în

anume momente de ridicare extatică a personajelor, în misterioase acte de conversiune sau de magică transfigurare. Chinurile sufleteşti şi elanurile spirituale ale personajelor, intriga şi nodurile acţiunii se dezleagă cu un gest spre altă lume" [1]. Mai ales poezia din *În marea trecere* şi *Laudă somnului* arată că o asemenea caracterizare se potriveşte şi „personajului" construit de Blaga. La fel cu emblematicul şarpe, „cel cu ochii pururi deschişi spre înţelepciunea de dincolo", protagonistul acestei lirici se înfăţişează ca şi fascinat de un *dincolo* de lucruri, în lumina căruia universul devine aproape halucinant, surprins într-o tensiune sau o oboseală provocată de tensiunea spiritului. De aci, acel aer ireal în care se mişcă, într-un fel de absenţă, o faună hieratică, — de aci, atmosfera de ritual sacru a gesturilor şi a rostirii. G. Călinescu a definit magistral acest univers dominat de boala „tristeţii metafizice", scriind că : „Flora şi fauna se fac mai ascetice, mai simbolice, aproape mistice", că „natura în genere se melancolizează, fauna aleargă rănită de nostalgii fără nume, orizontul are luminişuri spirituale", totul devenind „un apocalips blînd şi rustic, cu naivităţi de mozaic ravennat" [2].

Marea obsesie a eului alienat rămîne aceea a *restaurării relaţiei exemplare* cu o lume „paradisiacă", a ieşirii din mişcarea distructivă a „marii treceri". Într-un prim moment, aspiraţia „vindecării" se manifestă ca *refuz al adeziunii la universul „desrămat"*. Subiectul se retrage

---

[1] Lucian Blaga, *Feţele unui veac*, în *Zări şi etape*, E.P.L., Buc., 1968, p. 136.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Buc., 1941, p. 794—795.

atunci în sine, tăind orice punte de comunicare cu exteriorul ; ochiul se închide, muţenia ia locul rostirii, gestul făptuitor e negat („fiu al faptei nu sunt", „mîna mi se opreşte" etc.), nemişcarea se substituie acţiunii. În înscenări ce se vor, cum am văzut, exemplare, omul blagian îşi construieşte spectacolul stilizat al non-aderenţei la „marea trecere", aşa cum altădată îl propusese pe celălalt, al identificării cu forţele elementare. (E de observat, în completarea celor spuse mai înainte, că „eul generic" e reprezentat — sub semnul acestei maxime stilizări — doar prin cîteva elemente categoriale, cu valoare simbolică : *mîna,* ca organ al relaţiei directe cu obiectele şi al „faptei", *ochiul* — simbolizînd cunoaşterea intelectuală sau contemplaţia extatică —, *sîngele* — elementul cel mai apropiat de existenţa naturală, organică —, *cuvîntul* — instrument al relaţiei simbolice cu universul.)

Dacă citim acum poezia *Scrisoare* (din volumul *În marea trecere)* în care întrebării „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă" — semnificativă pentru afirmarea nostalgiei originilor — i se asociază negaţia gestului şi a discursului participant la universul alienat al „luminii" („Mîna mi se opreşte... Glasul mi se stinge..."), refuzul angajării în fluxul „marii treceri" apare ca accentuînd şi mai mult sensul acestei nostalgii : păstrîndu-se la distanţă de „lumina" tragică a existenţei în lume, poetul insinuează voinţa de perpetuare a uniunii sale cu tărîmul originar sau, cel puţin, reducerea depărtării faţă de el. Textul la care ne referim avertizează însă deja asupra insuficienţei acestei atitudini de refuz, care nu rezolvă de fapt problema rupturii, a expulzării din „paradisul" matern : „Mîna mi se opreşte : *e prea puţin.* / Glasul mi se stinge : *e prea puţin*" (subl. n.).

Ipostazei retractile a eului ce-şi impune simbolica muţenie îi corespunde, de aceea, în alte poeme, *experienţa rostirii.* Căci dacă — aşa cum se spune în *Tristeţe metafizică* — „cu cuvinte simple ca ale noastre / s-au făcut lumea, stihiile, ziua şi focul", unul dintre demersurile fundamentale ale fiinţei în restaurarea acelei relaţii exemplare cu universul rămîne totuşi *cuvîntul.* Nu *orice* cuvînt, căci, negînd tăcerea originară, el poate apărea ca o trădare şi, fiind doar *nume* al obiectelor, el se înfăţişează ca semn al rupturii de elementar, — ci verbul în stare, printr-un fel de magie, să restituie obiectul în plenitudinea lui cvasi-materială, *logos întemeietor* sau, mai exact, *restaurator.*

Dacă „amare foarte sunt toate cuvintele" (v. *Către cititori),* e pentru că, rostite în spaţiul înstrăinării, ele nu pot numi decît realităţi extra-paradisiace ; şi pentru că, aşa cum *lucrurile* din universul lui Adam cel alungat din Eden nu sînt expresive decît ca *amintiri* ale paradisului pierdut (v. *Lacrimile), cuvintele* marchează, la rîndul lor, depărtarea faţă de făpturile pe care le denumesc. De aceea şi pot fi asimilate cu *lacrimile :* „Cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit aşa de mult să plîngă şi n-au putut, / amare foarte sunt toate cuvintele"...

Rostirea cade astfel şi ea sub pecetea „tristeţii metafizice". Efortul expresiei apare dureros şi zadarnic, atîta timp cît cuvîntul trădează deopotrivă *obiectul* (înlocuindu-l cu un *nume* şi deci izolîndu-l, simbolic vorbind, de Totalitatea indistinctă şi mută) şi mai ales *Logosul originar* (în măsura în care acest „grai pierdut de mult" — cum se va exprima poetul într-o postumă — rămîne veşnic distanţat în ceaţa vremurilor de început). Înmul-

ţindu-şi cuvintele, omul problematic nu face decît să-şi sporească dezechilibrul lăuntric şi sentimentul alienării. El este de două ori dezorientat : mai întîi în faţa cantităţii de semne indescifrabile *(runele* „cu cheie pierdută", înscrise în fiecare prezenţă a cosmosului), apoi înaintea propriului discurs, pe care îl simte mereu inadecvat trăirii şi — încă mai mult — originarelor realităţi care îl obsedează.

Demersul de restaurare a relaţiei paradigmatice dintre eu şi univers devine, în acest moment al poeziei lui Blaga, prin excelenţă definitoriu pentru actul *poetic,* iar ipostaza subiectului-conştiinţă problematică tinzînd spre recuperarea virtuţilor ascunse ale cuvîntului se identifică celei a *poetului.* Între trăirea nemijlocită şi expresia ei (poli ai tensiunii caracteristice pentru lirica modernă), autorul *Marii treceri* construieşte un spaţiu mitic în perimetrul căruia înscenează (cum vom avea ocazia să observăm mai tîrziu, analizînd această problematică în detaliu), o seamă de „evenimente" definitorii, încorporînd în mod specific meditaţia asupra capacităţilor şi limitelor cuvîntului, deloc străină, în esenţa sa, întrebărilor puse în spaţiul poetic al veacului nostru. Tiparul romantic al viziunii înscrie această problematică în teritoriul unei reverii a originarului, care nu face însă decît să-i reliefeze şi mai pregnant dimensiunile.

Între postularea deplinei coincidenţe cu marele Tot iniţial — care ar însemna, în ultimă instanţă, *anularea discursului poetic* — şi impulsul rostirii, se deschide cîmpul fertil al *poeziei,* care nu poate exista de fapt decît în măsura în care ruptura de spaţiul primordialei *tăceri* obligă subiectul alienat la un demers de restaurare sim-

bolică. În acest sens, un cercetător recent al limbajului religios observa, referindu-se la Hölderlin, că : „Paradisul, căderea, exilul sînt cifrurile existenței nevoiașe a omului expus suferinței separației. Acestea sînt simboluri, însă de al doilea grad. Ele marchează existența ca fiind separată de origini și legată de ele prin prezența amintirii. Paradisul este arhaicul prezent în om în calitatea lui de (ființă) distantă, despărțită de o ruptură primordială. Din această cauză, paradisul este pămîntul natal al tuturor simbolurilor, prin aceea că este totuși pierdut și pentru că rememorarea lui se convertește în efortul de a constitui simbolurile în diversitatea lor actuală. Căutarea paradisului pierdut trebuie să se preschimbe într-o uitare voluntară care permite rostirea lumii prezente, cu suferința de a vedea lucrurile pierzîndu-și greutatea de sens. Aceasta înseamnă că paradisul, în măsura în care este pierdut, constituie locul gol în care se pot ivi în splendoarea lor lucrurile, al căror sens discursul uman nu sfîrșește niciodată să-l articuleze“ [1].

Sînt considerații ce se pot aplica în mare măsură și problematicii blagiene a limbajului, înscrisă pe coordonate mitice sensibil apropiate. Numai că la poetul nostru discursul liric este în permanență marcat de acea amintire a originilor, necesara uitare nu poate avea loc cu adevărat — de unde și o „aporie“ pe care poetul încearcă s-o rezolve într-un mod specific. Ca să existe, rostirea poetică trebuie să se manifeste, cum vom vedea, la limita originarei *tăceri :* „marea trecere“ e cîntată „cu cuvinte stinse în gură“, mișcarea imaginației creatoare se

---

[1] Antoine Vergote, *Interprétation du langage religieux*, Ed. du Seuil, Paris, 1974, p. 66—67.

desfăşoară, ca în ţinutul său predilect, într-o aură de umbră amintind de noaptea începuturilor fiinţei : „din umbră mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare“ — se va spune în *Biografia* ce deschide volumul *Laudă somnului.*

Dar protagonistul mitului poetic al lui Blaga adaugă soluţiilor posibile pentru drama rupturii şi pe aceea (tot de sorginte romantică) a simbolicei întoarceri în *noaptea* originară, în *somnul* semnificînd stingerea frămîntărilor generate de conştiinţa individuaţiei, înlăturarea barierelor dintre eu şi cosmos. Spaţiul nocturn devine astfel o redeschidere a făpturii către existenţa organică, elementară, elogiată încă în primele volume. E un spaţiu în care — spune poetul în *Somn* — „se liniştesc păsări, sînge, ţară, / şi *aventuri în cari veşnic recazi*“, în care, în calmul desăvîrşit al fiinţei, pot fi ascultate „poveştile sîngelui uitat de mult“. „Fără de martori“, întunericul „bun“ şterge sentimentul alterităţii, scufundă eul în indistincţia originară, îl asimilează trecutului imemorial. Spiritul, „mintea“ ucigaşă de taine a omului problematic cedează locul *sufletului* dăinuind într-o eternitate nedespicată în „azi“ şi „ieri“, e regăsită starea de inerţie, abandonul în voia lumii elementelor — mişcare pur retractilă, refăcînd legătura cvasi-viscerală dintre individ şi comunitatea „norodului spălat de ape subt pietre“ : „sîngele meu, ca un val, / se trage din mine / înapoi, în părinţi“.

Un echivalent al acestei legături îl oferă — deşi nu are în vedere direct subiectul uman — poezia *Trezire*, din volumul *La cumpăna apelor*, în care putem descifra în egală măsură valorile pozitive ale somnului şi cele negative, *treziei*, ce ne orientează spre starea

de angoasă a conștiinței problematizante, angajată în „regim diurn" :

Mocnește copacul, Martie sună.
Albinele-n faguri adună
și-amestecă învierea,
ceara și mierea.

Nehotărît între două hotare,
cu vine trimise subt șapte ogoare,
în văzduhuri zmeu,
doarme alesul, copacul meu.

Copacul meu.
Vîntul îl scutură. Martie sună.
Cîte puteri sunt, se leagă-mpreună
din greul ființei să mi-l urnească,
din somn, din starea dumnezeiască.

Cine vîntură de pe muncel
atîta lumină peste el ?

Ca lacrimi — mugurii l-au podidit.
Soare, soare, de ce l-ai trezit ?

Rareori apare în lirica lui Blaga o definire atît de bogată a motivului liric al *somnului* și o articulare atît de clară a lui cu direcțiile fundamentale ale viziunii sale. Spațiul nocturn este aici mediul prin excelență al Ființei, al sursei eterne și inepuizabile a existențelor individuale — Ființă încă nedivizată în făpturi limitate și muritoare. În noapte și somn, făptura apare mai mult ca proiect existențial, aidoma embrionului în ocrotitorul pîntece matern, embrion care n-a trecut încă pragul luminii, care n-a devenit conștient de propria sa limitare de fenomen supus „marii treceri" distrugătoare. În noapte și somn, „făcutul" — cum zicea Ion Barbu — se întoarce către

sursele originare, regăsind echilibrul anterior exilului său mundan. Făptura se află aici în cea mai intimă osmoză cu Ființa, fragment deplin integrat în Totul cosmic. „Nehotărît între două hotare" : avem aici o caracterizare ambiguă, căci ea presupune deopotrivă absența ideii de *limită*, de *hotar* între existența individuală și cea a cosmosului întreg, ca și atitudinea ezitantă, la frontiera dintre două spații : unul al nopții obîrșiilor, altul al zilei solare, în care făptura va trebui să-și asume destinul individual, despărțit de indistincția primară.

Recunoaștem aici modelul reluat de Blaga în *Hronicul și cîntecul vîrstelor* : o aceeași năzuință de prelungire a „stării embrionare", o aceeași ezitare în fața luminii se manifestă și acum. „Greul ființei", starea de inerție organică, legăturile viscerale cu adîncul teluric („cu vine întinse subt șapte ogoare") marchează un moment al echilibrului perfect. El poate fi de aceea echivalat fără greș cu „starea dumnezeiască" : nu e oare somnul embrionar, blînd protejat de sînul mamei, expresia stării paradisiace a făpturii ? — Dar somnul e „stare dumnezeiască" și pentru că prin el făptura e una cu Totul, într-o „mută, neclintită identitate" monadică. Și nu e deloc lipsită de semnificație comparația din finalul poemului, ce asociază *mugurii* cu *lacrimile*. Căci înmugurirea e un semn al intrării în fenomenal, al desprinderii de sînul cosmic, pentru acea existență muritoare — și un astfel de semn nu poate declanșa decît o imensă nostalgie a tărîmului părăsit. O abandonare a somnului nocturn, pentru trezia, luciditatea și veghea solară a zilei, — într-un cuvînt, pentru suferință și moarte. De unde și apostrofa ultimă : „Soare, soare, de ce l-ai trezit?" — Parcă auzim aici, încă o dată, strigătul din *Scri-*

soare : „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis ?“ Termenii relației sînt, în orice caz, fundamental aceiași. (O poezie precum *Biblică* este și ea o „laudă a somnului“ ; „mintea nu ți-o muncești cu nimic“ — spune poetul despre Mama care nu face altceva decît să păzească răbdător „somnul marelui prunc“...)

Sînt situări față de univers solidare cu decizia, tot mai limpede exprimată în această etapă a creației lui Blaga, de *renunțare la regimul interogativ al existenței individuale* și remodelare a eului conform unor repere exemplare oferite de omul și spațiul arhaic. În economia mitului său poetic, acest cadru și acest mod de a fi se suprapun reveriei „paradisului pierdut“. Cum o atestă deja citatul poem *În marea trecere*, lumea unde „nimic nu vrea să fie altfel decît este“ continuă să dăinuie, ca o prelungire a universului edenic originar, însă *dincolo* de orizontul tulbure al eului problematizant, proiectîndu-se mustrător-nostalgic ca un *paradis la distanță*, străin numai pentru această conștiință și cu atît mai tulburător cu cît constituie dovada vie a culpei care nu e în primul rînd a *lumii* „căzute“, ci a propriilor impulsuri și frămîntări în conflict cu „firea“.

O adevărată mutație lăuntrică va avea loc, așadar, în momentul cînd, depășind stadiul lamentației pe tema alienării, subiectul poetic ajunge să-și descifreze resorturile dramei. Este momentul crucial al înțelegerii de sine și de ceilalți, în care poetul poate spune — cum sună titlul unei poezii din volumul *În marea trecere* — „am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea“. Iar „păcatul“ se dezvăluie a fi acela al voinței de a fi *altfel* decît marea comunitate umană supusă ritmurilor naturii, perpetuînd un mod de existență ancestral :

O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?
De ce am dorit *alt* zîmbet decît al pietrarului
ce scapără scîntei în margine de drum ?
De ce am rîvnit *altă* menire
în lumea celor șapte zile
decît clopotarul ce petrece morții la cer ?

E o revelație nu numai benefică, ci de-a dreptul transfiguratoare, întrucît deschide calea acelei vindecări a „setei de mîntuire" evocate în *Sufletul satului* — descoperire esențială, permițînd luarea unei decizii ce urmează să schimbe radical destinul eului înstrăinat :

Astfel mă iubesc de-acum :
unul dintre mulți,
și mă scutur de mine însumi
ca un cîne, ce-a ieșit dintr-un rîu blestemat.
Sîngele meu vreau să curgă pe scocurile lumii
să-nvîrtă roțile
în mori cerești.

Dacă pînă acum „învierea de toate zilele" fusese totuși doar un accident fericit, o întîmplătoare revelație a posibilității de reintegrare în ritmica elementară („Ochii mi se deschid umezi, și sunt împăcat... Astăzi n-o să mai cert nici o ființă"), clipa înțelegerii aduce după sine *voința* purificării, construcția unui adevărat program existențial înnoit. Ceea ce se manifestase doar ca nostalgie a tărîmului de obîrșie — *nostalgie a anonimatului* exprimată elegiac (v. dorul de „țara fără de nume" a copilăriei din *Liniște între lucruri bătrîne)* se transformă în decizie a transfigurării, prin treptata reapropiere de un destin al *tuturor.* Sentimentul vinei clamate cu disperare („sînt blestemat" etc.) primește, prin

confesare, valoarea unei simbolice expiaţiuni menite să purifice eul. Itinerarul său poate fi interpretat acum ca un fel de „purgatoriu", ca o suită de „probe", de încercări la care făptura e supusă pentru a (re)învăţa calea autenticei metamorfoze.

Un asemenea sens purificator îl are motivul liric al *întoarcerii.* El se reliefează treptat, pe măsură ce tensiunile spiritului încep să se domolească după atingerea unei stări paroxistice, căutînd un liman. Încă în volumul *În marea trecere,* o poezie ca *Fum căzut* exprima o asemenea stare de oboseală, secventă neliniştilor provocate de *gîndul* alienant. „Vieţii nu i-am rămas dator nici un gînd, / dar i-am rămas dator viaţa toată"... — se confesa poetul, pentru ca să încheie cu nu mai puţin caracteristica mărturisire :

Astăzi, ca niciodată,
sunt fratele obosit
al cerului de jos
şi-al fumului căzut din vatră.

Atîta timp cît drama lăuntrică rămînea vie, cît nu era epuizat încă procesul interogaţiei şi orgoliul „luciferic" mai era un atribut al subiectului uman, întoarcerea spre spaţiul originilor, al „satului natal", nu era decît o confruntare menită să „verifice" gradul de „vinovăţie" şi posibilităţile de deschidere faţă de realitatea originară. Rostirea culpei — „Port acum în mine febra eternităţii, / negru prundiş, eres vinovat" — se conjugă, de aceea, cu sentimentul unei anumite nesiguranţe, generat de intuiţia faptului că experienţa „purgatoriului" spiritual nu s-a încheiat încă şi deci autentica revelaţie a sensului întoarcerii nu s-a produs :

Dar de ce m-am întors ? *Lamura duhului nu s-a ales*
ceasul meu fericit, *ceasul cel mai fericit*
încă nu a bătut. Ceasul așteaptă
subt ceruri cari încă nu s-au clădit.

Soluția vindecării de „setea de mîntuire" și de „febra eternității" este doar bănuită, așteptată, — subiectul uman se simte, cum spune poezia *La curțile dorului,* numai un „oaspete" în *„tinda* noii lumini", apăsat încă de o nostalgie pe care motivul liric al *lacrimei* o menține vie : „hrănim cu ea (cu lacrima) nu știm ce firavă stea".

Privind lucrurile în perspectivă mitică, observăm că acum funcționează modelul *regenerării ciclice* a lumii (aici lăuntrice), cu o nuanță, poate, din biblica *întoarcere a fiului risipitor.* Din acest punct de vedere, o poezie precum *Semne (În marea trecere)* este reprezentativă, întrucît conjugă viziunea asupra destinului uman înstrăinat cu viziunea sfîrșitului cosmic și a posibilei sale regenerări. (Vorbind despre miturile referitoare la sfîrșitul lumii, Mircea Eliade remarcă, în *Aspecte ale mitului,* că ele „exprimă aceeași idee arhaică și extrem de răspîndită, de «degradare» progresivă a cosmosului necesitînd în mod periodic distrugerea și crearea lui din nou" [1].) În mijlocul peisajului apocaliptic, poetul poate cînta astfel „semnele de plecare" către înălțimile promițătoare de înnoire : „tot ce e trup omenesc va purcede / să mai învețe odat' / poveștile uitate ale sîngelui". (O comparație cu *Tăgăduiri,* din *Laudă somnului,* cu acel refuz de „a fi încă o dată", este expresivă pentru diferența de atitudine : ceva din oboseala veșnicei, dureroasei „samsara", a necontenitelor întrupări ale spiritului, se resimte în aceste versuri ale „tăgăduirii" — în timp ce „eterna reîn-

[1] *Aspecte ale mitului,* Ed. Univers, Buc., 1978, p. 58.

toarcere" din *Semne* marchează renașterea făpturii în urma apocalipsei pedepsitoare.)

În schimb, o altă poezie, nu mai puțin lămuritoare pentru acest moment al istoriei eului poetic blagian, reia motivul *întoarcerii,* continuînd oarecum și completînd itinerarul din *Sat natal :* „Regăsescu-mă pe drumul / începutului, străbunul". Sentimentul regăsirii originilor mai păstrează însă ceva din amintirea vinovăției, a mai vechilor rătăciri : „Cu aroma-i ca veninul / aminteș-te-mi-se-arinul // Mult mă mustră frunza-ngustă. / Vîntul lacrima mi-o gustă". Dar „lacrima" de acum nu mai este cea a purei, nerezolvatei nostalgii a paradisului pierdut, ci mai degrabă semnul unei ultime căințe și remușcări în pragul vindecării definitive.

Cine e atent la bogata istorie a temei lirice a *întoarcerii* în poezia românească modernă (am putea adăuga, la Blaga, *Arhanghel spre vatră,* dar și alte texte), va remarca fără dificultate specifica integrare a versiunii sale blagiene în larga serie tradiționalistă, cu punctul de plecare în aria sămănătorismului. Așa cum un Eminescu sintetizase la un nivel incomparabil superior unele dintre experiențele lirice ale înaintașilor, Lucian Blaga conferă dimensiuni de o cu totul altă rezonanță spirituală poeziei înstrăinării abundent ilustrată la începutul secolului nostru, scoțînd-o din planul referențial-istoric și ridicînd-o într-o zonă de semnificații mitice. Între „jalea" lui Octavian Goga din universul rural apăsat de nostalgii nevindecate și „tristețea metafizică" a eului blagian există o evidentă continuitate, ca și între revenirile „truditului suflet" al autorului *Plugarilor* către lumea statornică în care își afla mereu pacea lăuntrică, și veșnica reîntoarcere a „omului problematic" din lirica lui

Blaga, „pe drumul începutului, străbunul". După cum înseşi fundamentele conflictului interior, reliefat la autorul *Marii treceri*, cresc pe mai vechiul „sentiment al dezrădăcinării" şi al „rătăcirii" pe „căile răzleţe" despre care vorbeşte Octavian Goga — dar care erau puse la acesta din urmă într-o legătură mai directă şi mai simplificată cu dezechilibrările cauzate de civilizaţia oraşului. Beneficiind de un orizont filosofic incomparabil mai larg şi de o forţă vizionară de excepţie, poetul de la Lancrăm interpretează aceste realităţi spirituale, definitorii pentru momentul dezagregării societăţilor de tip arhaic, într-o perspectivă considerabil amplificată, subordonîndu-le şi integrîndu-le unor structuri mitice exemplare, ce depăşesc strictele contingenţe istorico-sociale, conservîndu-le însă semnificaţiile de bază. (Un studiu aprofundat de sociologie literară, atent în egală măsură la contextul social-istoric cît şi la cel lingvistic, ar putea ajunge la rezultate edificatoare pentru reliefarea unor atari interferenţe, a elementelor comune, dar şi a diferenţei specifice între „tradiţionaliştii" români ai acestei epoci.) Metamorfozele eului liric devin la Blaga evenimente dintr-un „scenariu" sui generis, de o perfectă coerenţă. Prea puţin confesiune personală, biografic circumscrisă, discursul protagonistului acestei istorii-model este rostirea unui eu generic — cum am văzut — şi angajează, ca atare, un întreg „sistem" de simboluri convergente, ale căror cîmpuri de rezonanţă interferează semnificativ atît la nivelul definirii „biografiei" subiectului, cît şi la cel al constituirii unui „cosmos" specific ori al „definiţiei" poeziei însăşi. Întîlnirea cu Nietzsche şi mai ales cu „filosofia vieţii" germană şi cu expresionismul a avut aici un rol catalizator. S-a întîmplat cu

Blaga ceea ce s-a întîmplat cu un Brâncuşi : deschiderea către căutările artistice cele mai actuale în spaţiul european a însemnat, în ultimă instanţă, o mai profundă descoperire şi redescoperire a propriei sensibilităţi, în solidaritate cu spaţiul spiritual căruia îi aparţinea. Şi nu e deloc lipsit de semnificaţie faptul că şi unul, şi celălalt au sfîrşit prin a opune marilor tulburări din geografia artistică a vremii o perspectivă proprie, epurată şi esenţializată pînă la un fel de impersonalitate, în comunicare cu straturile cele mai vechi ale sensibilităţii mitice.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poezia *întoarcerii* înseamnă deci în biografia eului liric al lui Blaga momentul eliberării, al vindecării de „tristeţea metafizică". Este o revenire echivalentă cu „eterna reîntoarcere", mişcare urmînd tiparul mitic după care destrămării cosmosului bolnav îi succede cu necesitate un alt *timp inaugural.* Regăsirea făpturii „pe drumul începutului" încorporează, pe de altă parte, semnificaţiile a ceea ce, în istoria religiilor, se numeşte *regressus ad uterum,* întoarcerea în sînul matern, de natură simbolic-ritualică, sugerînd regenerarea subiectului, o „nouă naştere" [1]. Ea înseamnă, într-un fel, şi abolire a timpului, a „marii treceri", în măsura în care reparcurgerea vîrstelor trăite sfîrşeşte printr-o nouă identificare cu „copilăria" („trec iarăşi pe-aceleaşi uliţi / unde-am fost prietenul mic al ţărînii din sat") şi chiar — cum ne spune un poem din *Nebănuitele trepte* — cu o stare „geologică", în care „slobod foarte, încă neluat / în stăpînire era lutul diafan şi lăudat" — şi „Fără dumi-

[1] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 77.

nică şi fără de-nceputuri / mă ascundeam tăcut sub vegetale scuturi" *(Viziune geologică).*

Ceea ce poetul însuşi numeşte „schimbarea zodiei" apare astfel ca început al unui nou ciclu existenţial : făptura care refuzase *să fie,* adică să suporte chinuitoarele frămîntări provocate de conştiinţa temporalităţii (refuz ce nu e, poate, străin de cel din mistica indiană, ţintind la eliberarea de „karma", legea care „impune nenumăratele transmigraţiuni, această veşnică întoarcere la existenţă şi, aşadar, la suferinţă" [1]) are acum revelaţia radicalei sale înnoiri, ca şi pe aceea a spaţiului şi timpului înscrise între coordonate edenice :

Şi azi, dintr-o dată, neaşteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mişcă-n zenit,
deschid porţile : Timp neumblat
bine-ai venit,
bine-ai venit !

În ce constă această „vindecare" ne-o spun indirect poemele mai vechii nostalgii a paradisului pierdut. Este vorba de ieşirea din regimul interogativ, problematizant al existenţei, de restaurarea acelei relaţii fericite dintre eu şi lume, de natură a reintegra „fragmentul" alienat în structura unităţii originare. O poezie precum *Ani, pribegie şi somn* (din volumul *La curţile dorului)* visînd, dincolo de „cutreierul", de rătăcirea dezagregantă, un „temei" al fiinţei, o *vatră* în care să poată fi glorificată „scînteia-mpămîntenită", îşi primeşte replica semnifica-

[1] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 81.

tivă în *Monolog*-ul ce deschide *Nebănuitele trepte*. Adevărat program al noii etape a creației, acest „monolog" este al unui om ce și-a regăsit echilibrul sufletesc și e decis să se supună ritmurilor străvechi ale firii, să redevină — cum spunea poetul altădată — „unul dintre mulți". Din dubitativă și neîncrezătoare față de lucruri, atitudinea sa devine o *întîmpinare* generoasă a lor, cu entuziasmul și credința celui care începe un „an" nou:

Salută tu — anul ! — Răstoarnă-apoi brazda
și-ntinde-o visînd pînă-n soare răsare.
În palma ta rodul cădea-va deplinul,
cum cade la capăt de vrajă — aminul.

Acceptarea a ceea ce este dat de la începutul lumii ca perfectă geometrie și ordonare a elementelor într-o ierarhie statornică și lipsită de orice constrîngeri asigură degajarea de zbaterile individuale și abandonul în voia universalei armonii :

Izvoarele toate și focul, trabanții,
îi poartă deasupra, în mînă, Înaltul.
Adaugă tu pasului numai încrederea,
evlavia, grija și saltul.

Rostitorul de altădată al discursului elegiac despre limitele făpturii („M-aplec peste margine / nu știu — e-a mării / ori a bietului gînd"), ori care respinsese ipostaza de „fiu al faptei", afirmă acum sensul înalt al existenței, siguranța așteptării rodului ce trebuie să vină. Departe de a fi limitativă și mutilantă, reintegrarea în arhitectura supremă a Creației îngăduie „lărgirea" ființei, reluarea contactului cu elementele înnoite, amintind de perfecțiunea „corolei de minuni" :

Salută tu anul! — Lărgeşte-ţi fiinţa şi peste
cea margine crudă care te curmă.
Vezi, pulberea pragului ţine de tine
la fel ca şi sfera şi luna, din urmă.

Sporeşte-ţi cîntarea precum se cuvine,
dă ceasului înţelepciunea ce-o ai.
Norocul de aur, visatul, sub streşini
ţi-l dăruie şarpele casei şi zeii din plai.

Ne aflăm, în astfel de versuri, într-o poziţie cu totul opusă celei definite în *Fiu al faptei nu sunt*, unde opţiunea pentru atitudinea contemplativ-extatică şi distantă se exprima în numele împlinirii *dincolo de lucruri* a „misticului rod". „Şarpele cel cu ochii pururi deschişi spre înţelepciunea de dincolo" fusese — spuneam — reprezentarea emblematică a acestei fascinaţii a unui absolut ce nu putea fi aproximat în lumea imediată : *sensul* era despărţit de *semn*, îndepărtat într-un spaţiu transcendent obligînd spiritul la o necontenită sfîşiere, tulburîndu-l de „febra eternităţii". *Monolog* atestă însă repararea acestei rupturi, încît privirea se poate deschide generoasă spre un univers asimilabil *căminului, casei, vetrei* cu „scînteie împămîntenită". *Şarpele* este şi el o prezenţă benignă, domestică, iar „zeii" coboară iarăşi în „plaiul" familiar.

Citind un vers precum : „dă ceasului înţelepciunea ce-o ai", ne putem gîndi şi la îndemnul lui Rilke din *A noua elegie* : „Slăveşte îngerului lumea, nu cea de nerostit, *pe el* / nu-l poţi ului cu simţiri grandioase ; în cosmos / unde el simte mai deplin, eşti doar un novice. De-aceea / arată-i simplitatea, care, făurită din tată în fiu, / trăieşte ca un bun al nostru, la îndemînă şi în raza

privirii. / Rosteşte-i lucrurile"... (trad. de Dan Constantinescu).

Dar, dacă — la fel cu poetul german — Blaga ar putea subscrie la imperativul preschimbării lucrurilor în „inima nevăzută, în noi înşine" (în sensul asimilării organice a universului de către fiinţa umană), acest proces, ca şi elogiul lucrurilor, nu mai este marcat la el, în noua etapă creatoare, de sentimentul vreunei inferiorităţi în faţa absolutului. Căci în lumea reînnoită a *Nebănuitelor trepte* lucrurile nu mai apar ameninţate de „faptul orb, fără suflet" — cum se exprimă autorul *Elegiilor duineze* — ci se integrează deplin într-o ordine refăcută. În faţa lor, *împrejmuit* de ele, eul uman trăieşte sentimentul indestructibilei solidarităţi cu tot ce există. Nu o dată destinul uman este pus pe acelaşi plan cu al obiectelor exterioare lui, sugerîndu-se chiar un fel de prelungire a sa în ele, de *preluare* chiar, de către *lucruri*, a înţelesurilor existenţei sale: „atotştiutoare", „lucrurile ne ghicesc împlinirea". În cosmosul mare sau în microcosmos, omul descoperă mereu prezenţe apropiate („Focuri mari şi focuri line — / cîte văd, atîtea inimi / bat în spaţii pentru mine" — *Pleiadă*). *Ochiul*, odinioară sîngerînd de tensiunea neîmplinirii cunoaşterii, devine instrument al asimilării lucrurilor, cale a totalei identificări cu exteriorul:

Iată-amurguri, iată stele.
Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.

Lucrurile-s ale mele.
Sunt stăpîn al lor şi domn.
Pierd o lume cînd adorm.
(Cîntec înainte de-a adormi)

Veghei conștiinței, treziei *gîndului* ucigător de taine, i se opune veghea *sufletului* deschis spre miracolele lumii, refăcîndu-se astfel continuitatea, întreruptă în zona „tristeții metafizice", cu mai vechea *lumină iubitoare* ce definea ipostaza ideală a subiectului poetic în *Eu nu strivesc corola...*: „Sufletul mi-i treaz întruna. / Vede stelele în tindă. / Se privește-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă" *(Insomnii)*. Și tot *sufletul* e acela care, ca realitate profundă a subiectului, se află „în mută, seculară căutare / dintotdeauna / și pînă la cele din urmă hotare", în năzuința supremă a unei trăiri totale a lumii *făpturii*, într-o absență a cuvîntului care continuă să semnifice refuzul oricărei distanțări, prin rostirea semnului exterior, de un înțeles *încorporat* acum în însăși *prezența* obiectului: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa, / zăpada făpturii ține loc de cuvînt" *(Autoportret)*.

Este însă, în această „zăpadă a făpturii", și neprihănirea chemînd elogiul, și un sentiment al fragilității, care-l îmbogățește cu o nuanță nouă pe cel al „marii treceri" de odinioară. Un fel de tandrețe se substituie acum tensiunilor distructive, iar tragicul apel al pierderii de sine sub povara lucrurilor ostile („Lucruri mici, / lucruri mari, / lucruri sălbatice, / omorîți-mi inima!") face loc melancolicei acceptări a condiției de a fi trecător printre făpturile trecătoare. Căci dacă — așa cum citim într-o postumă — „Margine-mi este argila, / lege de-asemenea ea. / Sunt doar metalul în febră, / Magmă terestră, nu stea" — o atare conștiință a limitei și precarității individuale este oarecum compensată de înscrierea în mișcarea ciclică, etern regeneratoare, a *elementelor*: veghea viermilor nimicind făptura este pusă în cumpănă

cu „ciclul elementelor", *noaptea* morții eului este menită transfigurării în *lumina* stelară a pămîntului întreg : „Înmormîntat în astă stea / Prin nopți voi lumina cu ea" *(Glas de seară).*

Un volum ca *Nebănuitele trepte* transmisese plenar, înaintea postumelor, imaginea unei asemenea echilibrări. Dacă sîntem atenți la compoziția cărții, observăm că între piesele inaugurale, elogiind înnoirea ființei într-un timp și spațiu și ele înnoite *(Monolog, Schimbarea zodiei),* și cele finale, care sînt niște elegii ale sfîrșitului *(Cîntec pentru anul 2000, Epitaf),* relația dintre eu și univers nu-și schimbă natura : ne aflăm în fața împăcării, a integrării și perfectei asimilări. Simțindu-se „contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu", omul blagian împărtășește în egală măsură tristețea trecerii și emoția superioară a prelungirii în veșnicie, — în timp ce inițiala regăsire a plaiului solar, populat de zei și păzit de „șarpele casei", nu este radical negată de coborîrea „nebănuitelor trepte" ale morții. Acestea nu sînt decît o altă față a aceleiași mișcări osmotice cu un spațiu definit în esență (pentru ambele momente) ca „patrie a Mumelor". De aceea, clipa finală poate fi „uitată pe urmă și ea", ca descoperire a stingerii, întrucît marea, adevărata revelație rămîne pozitivă, — aceea a perpetuării ființei prin reîntoarcerea în ordinea firii. Treptele aparent coborîtoare se vădesc a fi noi și promițătoare etape ale regenerării :

Apoi, ca frunza cobori. Și țărna
ți-o tragi peste ochi
ca o gravă pleoapă.
Mumele, sfintele —
luminile mii

mume subt glii
îți iau în primire cuvintele.
Încă o dată te-adapă.

Blaga oferă aici încă un exemplu — și unul dintre cele mai concludente — ilustrînd relația, cu funcție de tipar modelator, dintre eu și univers. Este o relație organică, „viscerală", ca de la *embrion* la *sînul matern*, de natură să asigure deplina protecție a făpturii cuprinse și asimilate de spațiul originar. De la „înecul" eului în „marea de lumină" ori calma osmoza cu lumea umbroasă și tăcută (din *Poemele luminii*), la scufundarea — „numai trup și numai lut" — din *Pașii profetului*; de la reveria „țării fără de nume" ori a somnolentei „stări dumnezeiești", pînă la „chemările adînci de mume" și, mai înainte, la nostalgia „patriei mumelor" — raportul dintre făptura umană și Ființa universală se definește, direct sau indirect, sub semnul intimei comunicări dintre „făt" și „Mama" ocrotitoare. Ca să nu mai vorbim de poeziile în care — ca în *Scrisoare* sau *Din adînc* — expulzarea în fluxul „marii treceri" este pusă și mai evident în legătură cu același spațiu simili-paradisiac. (Vom avea ocazia, dealtfel, descifrînd în continuare universul imaginar, să vedem cum această obsesie modelatoare decide asupra ordonării lui la nivelele cele mai diverse.)

Definirea ipostazelor eului în lirica lui Lucian Blaga nu poate fi concepută în afara considerării întinsei și esențialei arii a *poeziei erotice*. În mitologia poetului, în înfățișarea ei din ultima etapă a creației, am putea spune chiar că erosul are o funcție hotărîtoare, întrucît constituie un factor de transfigurare a eului, în procesul simbolic de restaurare a condiției adamice, paradisiace. Dominată de obsesia realizării unității dintre fragment și Totalitatea cosmică, viziunea blagiană trebuia să angajeze și dimensiunea erotică a lirismului.

Am văzut, dealtfel, urmărind modurile de reprezentare ale subiectului uman încă în primele poeme, că sentimentul iubirii este inseparabil de însăși geneza acestei viziuni. Deja *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* exprima raportul dintre eu și univers în termenii săi ideali ca o relație fundamental erotică. Reductibilă în esență, cum s-a mai observat,[1] la „raționamentul" desfășurat între negația inițială („Eu nu strivesc corola de minuni"...) și justificarea finală („căci eu *iubesc* / și flori

[1] Mircea Martin, *Identificări*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1977, p. 15.

și ochi și buze și morminte"), această poezie-program așeza deci iubirea la temelia însăși a existenței umane în armonie cu exteriorul, definind-o ca *energie integratoare,* ce însumează elementele disparate păstrîndu-le individualitatea, dar asigurînd totodată intima comunicare dintre ele. „Lumina" iubirii, ca substanță a subiectului, era echivalentă aici cu aceea a *lumii* — lumină învăluitoare, estompînd limitele dintre obiecte, izvorînd din adîncurile nocturne ale cosmosului. Și dacă „lumina mea" era opusă „luminii *altora*", nu același lucru se întîmpla cînd intra în scenă *femeia iubită.* Este singura prezență asupra căreia metafora luminii integratoare se extinde, exprimîndu-se în termeni identici cu cei ce caracterizau însuși subiectul poetic — *„lumina mea"* (vezi finalul poeziei *Izvorul nopții :* „așa-s de negri ochii tăi, / lumina mea").

Erosul apare deci de la început ca atenuare sau anulare a principiului alterității, constituind puntea de legătură cu realitatea originară a universului : „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept cînd te văd — se scrie în poemul *Lumina* — oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintîi, / din lumina aceea-nsetată adînc de viață ?" Sugerînd că ar fi vorba de *„ultimul* strop / din lumina creată în ziua dintîi", poetul deschide de fapt calea spre reveria dominantă în opera sa, care este — cum am mai spus — aceea a *restaurării relației cu originarul,* și acordă implicit erosului semnificația de agent decisiv în realizarea acestui proces. Cu alte cuvinte, *eul* realizează relația de identificare cu *celălalt* în măsura în care ambele entități se descoperă ca participante, printr-o substanță comună, la spațiul Genezei. Chiar în timpurile distanțate de vremea tuturor naște-

rilor („dar unde-a pierit orbitoarea / lumină de-atunci — cine știe ?"), erosul se situează în prelungirea ei, afirmîndu-se ca o „forță care dirijează întoarcerea la unitate" [1]. (Este interpretarea pe care poetul însuși o dă sentimentului erotic atunci cînd, într-un text din *Discobolul*, scrie : „Cu orice mare iubire se declară în noi un proces de regresiune, prin mii de ani, spre situații mitologice și sublime, cum este bunăoară aceea a fructului oprit sau a glasurilor divine și demonice prin frunzișuri de rai" [2]) Într-un anume sens, el constituie *revelatorul* condiției originar-paradisiace a omului, dezvăluind apartenența la Totul cosmic nediferențiat și, mai mult încă, la o ordine a lumii care, depășind starea haotică inițială, asigură, pe temeiul primarei unități de substanță, supremul echilibru al *individualităților* ce constituie lumea. Astfel stînd lucrurile, erosul reînviat în ființa umană va avea în permanență o funcție de *regenerare*, tocmai întrucît reactualizează timpul și spațiul mitic.

Dacă întîia ipostază a subiectului blagian este aceea a unui *eu stihial* în luptă cu limitele corporale, putem spune că această energie debordantă este esențialmente erotică. În orice caz, între „nebunia", mărturisită adeseori ca dominantă a ființei, și dezlănțuirea frenetică a gesticulației erotice nu există, practic, vreo deosebire. Dimpotrivă, aproape fără excepție, poezia iubirii construiește un cadru de amplitudine cosmică, în care evenimentele sufletești nu fac decît să reprezinte, în mic, o realitate

---

[1] v. *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, 1973, p. 66.
[2] Lucian Blaga, *Discobolul*, Ed. Publicom, 1945, p. 117 ; citat de G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 253.

care le depășește nu în esență, ci în amploare. Un exemplu tipic pentru o asemenea situare îl constituie poemul *Noi și pămîntul,* unde paralela dintre forța irațională a „demonului nopții" ținînd în mîini pămîntul întreg, și aceea a iubirii mistuitoare, este expresivă în sensul sugestiei esențialei identități dintre natura stihială a subiectului îndrăgostit și cosmos. Strigătul vital din *Vreau să joc !,* afirmînd, la rîndul său, voința eliberării unei divinități prizoniere în om și, implicit, sentimentul unității eului fragmentar cu întregul lumii, e fundamental identic cu cel ce marchează revelația unui Dumnezeu scufundat în „prăpastia" din sufletul femeii iubite. Un poem precum *Nu-mi presimți* pune semnul egalității între „nebunia" dionisiacă și „iubire" — stări ce ating, în paroxismul lor, profunzimile energiei care dinamizează cosmosul întreg : „Nu-mi presimți tu *nebunia* cînd auzi / cum murmură viața-n mine" — debutează poemul — pentru a se încheia cu o întrebare echivalentă, întoarsă de data aceasta către „celălalt", în stare să-i dezvăluie, prin dragoste, însăși rațiunea supremă a existenței : „Nu-mi presimți *iubirea* cînd privesc / cu patimă-n prăpastia din tine / și-ți zic : / O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu / mai mare ?" Setea „de lumină, de-avînturi, de patimi", „setea de lume și soare", sub semnul căreia sînt văzute vremurile Genezei, caracterizează deplin și natura erosului blagian din primele poezii.

După cum subiectul poetic se înfățișează mai mult ca un eu generic, categorial, tot așa, femeia este în primul rînd simbolul, vag determinat, al unor forțe vital-spirituale manifestîndu-se exploziv. „Strălucitoare, mîndră și păgînă", ea e definită — se vede — cu atributele comune și subiectului masculin („Sunt beat de lume și-s

păgîn"), trăsături ce se suprapun de fapt celor ale universului elementar. Tot așa, poeme ca *Scoica* sau *Dorul* dezvoltă metafore ale subiectivității profunde, identice pentru membrii cuplului : imaginea *inimii* — „scoică în care prelung și neînțeles / răsună zvonul unei mări necunoscute" *(Scoica)* — se regăsește în întrebarea din *Dorul:* „Femeie, ce mare porți în inimă și cine ești ?" — Asemenea reprezentări simetrice pot fi puse, desigur, și pe seama unei anumite sărăcii a imaginației într-o etapă încă de început a operei blagiene, însă ele nu vorbesc mai puțin despre o fundamentală unitate de viziune.

În femeia iubită, ca și în propria sa individualitate, poetul descifrează aceeași fervoare a elementarității, mereu amintitoare — cum va scrie mai tîrziu — de „zile de-nceput". Într-un anume sens se poate spune chiar (împreună cu George Gană) că femeia sau, poate, mai exact, principiul feminin, este „superioară, prin condiție ontologică" bărbatului[1]. Fapt deloc neînsemnat, dar care-și primește adevărata semnificație doar dacă îl integrăm în ansamblul imaginarului blagian, punîndu-l în legătură cu acea obsesie modelatoare, la care ne vom mai referi : în ipostaza de *iubită* sau *mamă,* femeia este asimilabilă unei prezențe *arhetipale,* unui *principiu existențial.*

Prezentă deocamdată în prima ipostază, ea încarnează, cum am mai observat, ceva din energia și vitalitatea timpurilor Genezei, energie pe care eul poetic simte de asemenea că o conține, dar care i se revelează în adevărata sa plenitudine în primul rînd prin sentimentul

---

[1] G. Gană, *Op. cit.*, p. 261.

erotic. Față de acest dublu mai misterios al său, purtător al unor taine pe care nici divinitatea nu le poate controla în întregime (v. *Eva*), poetul se situează ca în preajma misterului existențial însuși. Iubirea apare în acest caz ca moment al unui fel de *iluminare lăuntrică*, deschizînd eului obsedat de coincidența cu originile una din căile de acces cele mai directe. „Cînd sunt cu tine / mă simt nespus de-aproape / de cer" — citim într-unul din *Poemele luminii*, dar aceeași apropiere are loc, prin transfigurarea erotică a ființei, și față de „adîncurile" universului. Căci femeia este, în viziunea tînărului Blaga, deopotrivă o prezență telurică, — „sfințeniei" și mîndrei străluciri spiritualizate ațașîndu-i-se „voluptatea ascunsă a păcatului", senzualitatea pătimașă ce răscolește „furnicarul de porniri". Precum dragostea însăși, ființa care o provoacă este locul unde se realizează în mod exemplar coincidența contrariilor, — și cel puțin două poeme așază pe același plan (din această perspectivă) natura profundă a ambilor membri ai cuplului. *Vei plînge mult ori vei zîmbi?* vorbește astfel despre „noroiul" adunat în sufletul luminos al bărbatului, sub semnul „înfrățirii" dintre Dumnezeu și Satan, în timp ce *Lumina raiului* oferă (tot în maniera aforistică definitorie pentru multe piese din întîiul volum al lui Blaga), o similară „împăcare" a elementelor opuse, caracterizînd aici natura sufletului feminin. Este încă una dintre simetriile la care ne-am referit mai sus, semnificativă pentru etapa vitalist-dionisiacă a creației blagiene. „Setea", „foamea", „arderea", „mistuirea" și celelalte stări și reacții organice care servesc caracterizării sentimentului iubirii văzut ca *asimilare, osmoză, identificare* a individualităților în relație, nu fac decît să accentueze

asupra sensului său integrator sau re-integrator, în raport cu substanța „stihială" a lumii. Adăugînd năzuinței de contopire afirmate în asemenea poeme voluptatea *scufundării,* a pierderii în „marea de lumină" sau în „marea de întuneric", pusă adeseori în legătură cu prezența femeii, vom observa cît de mult comunică lirica erotică, încă din *Poemele luminii,* cu întreaga viziune a lui Blaga. (Este de luat în considerare în acest sens și semnificația acvatică a „valurilor negre și bogate" ale *părului* iubitei, în care se îneacă încă o dată făptura îndrăgostitului, dînd reveriei sale o amplitudine cosmică — v. poemul *Din părul tău.)* Prin excelență relație cu celălalt, erosul exprimă așadar aici mai generala năzuință de *dezmărginire,* de integrare a fragmentului uman în Totul cosmic, remarcată de către toți cercetătorii operei.

Sub acest unghi, piesele de inspirație erotică din *Pașii profetului* nu rezervă surprize deosebite. Dar dacă sensul fundamental al erosului rămîne același (întrucît face din prezența femeii — ca și în *Poemele luminii* — un simbol al elementarității, iar din eros o deschidere spre natura primară, trăită nemijlocit), ceea ce diferă aici este, ca să spunem așa, *cadrul scenic,* ambianța în care se „joacă" spectacolul iubirii. Ipostaza „panică" a subiectului aduce un plus de concretețe „personajului", conturat acum în linii mai ferme, mai puternic individualizate. Ieșită din sfera meditației abstracte ce angaja, cum am văzut, imaginea unui eu categorial, actor — în ultimă instanță — al unor alegorii susținute de forța metaforei, poezia erotică din *Pașii profetului* pune în joc capacitatea de comunicare a nivelului senzorial, plastic, al cuvîntului. Pan îndrăgostit este o ființă senzuală, dar ale cărei reacții în prezența femeii comportă totuși un

anume grad de sublimare, prin devierea expresiei pur carnale a trăirii către asociații îndeosebi din sfera vegetalului sau a mineralului. Zeul fecundității arcadiene este, în viziunea lui Blaga, și o ființă contemplativă, la care impulsurile organice imediate („și vîna de la tîmple îmi zvîcnește / ca gușa unei leneșe șopîrle / ce se prăjește-n soare" — v. *Pan către nimfă*) se purifică, în jocul dintre real și imaginar. Libido-ul găsește, ca să se exprime, imagini de o mare puritate a liniilor : nimfa răsărită din papură „cu strai de broască-n păr" și gata să fie cuprinsă de unda răcoroasă și de nisipurile ce „prind să fiarbă", capătă în imaginația acestui contemplator pătimaș contururi statuare („Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă / îți verși mlădie trupul gol în iarbă") iar dorința posesiunii se traduce în termeni pur aluzivi : „Ca pînea caldă eu te-aș frînge". Iar în a doua piesă a ciclului — *Zeul așteaptă* — pasiunea erotică se rezolvă în gestul imaginat al unei tandre mîngîieri : „Nu vreau decît să-mi port curate / degetele răsfirate / prin părul ei"... Însă înțelesul acestor poeme nu se dezvăluie în întregime dacă nu sîntem atenți la felul în care toate imaginile sînt orientate spre sugestia (remarcată deja în *Poemele luminii)* contopirii intime cu natura primară. „Lumina ce-o simt năvălindu-mi în piept cînd te văd", presimțirea, în prezența iubitei, a murmurului vieții „ca un izvor într-o peșteră răsunătoare" le regăsim în noile poezii, în forme — cum spuneam — mai puțin categoriale, — dar mecanismul lăuntric rămîne în fond neschimbat. Imaginea nimfei este și aici doar semnalul, punctul de plecare al unei dinamici cu mult mai vaste decît aceea a trăirilor subiectului îndrăgostit. Ea declanșează iarăși știuta deschidere spre elementaritatea cos-

mică, ce ia în *Paşii profetului* expresia extazului naturist. Finalul din *Pan către nimfă* e concludent : ultimele versuri marchează depăşirea, ruperea frontierelor eului, pierderea făpturii dinamizate de eros în strigătul identificării cu Totul : „mişcarea ta mi-azvîrle clipe dulci în sînge // Nisipuri prind să fiarbă. // Vară, / soare, / iarbă !“ La fel, gestul erotic din *Zeul aşteaptă* sfîrşeşte în spaţiul infinit amplificat al cosmosului : „Nu vreau decît / să-mi port curate / degetele răsfirate / prin părul ei / ... / şi-apoi prin nori / s-adun din ei / ca dintr-un caier / fulgerele“.

La rîndul său, o poezie ca *În lan* pune renunţarea expresă la conştiinţa individuaţiei sub semnul prezenţei femeii. Absenţa *dorinţelor* subiectului limitat („Eu zac... fără dorinţi“ etc.) afirmă indirect o altă prezenţă — aceea a *naturii* învăluite de cîntecul *feminin*, în care „sufletul“ simili-embrionar, scufundat ca într-o matrice originară, are toate şansele să renască :

Ea cîntă
şi eu ascult.
Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul.

Tăcînd, eul poetic se lasă rostit de cîntecul femeii care, — dată fiind paralela metaforică ce structurează textul, apare ca substitut simbolic al naturii înseşi, în înfăţişarea ei de „leagăn chtonian“. *În lan* propune astfel o scenă tipică, dintre cele mai definitorii, pentru explicarea semnificaţiilor erosului în lirica lui Blaga. Ea schematizează oarecum însuşi mecanismul fantasmatic, construind unul din acele „scenarii imaginare“ dragi psihanalizei, în spatele cărora se poate descifra afirmarea, în travesti, a unor dorinţe refulate. Reprimîndu-şi orice

impuls individualizant care i-ar putea marca ruptura și distanțarea de spațiul matricial, subiectul reconstituie în plan simbolic, „mimează" starea embrionară („Eu zac în umbra unor maci" etc.). Funcțiile eului astfel reîncorporat sînt preluate, ca să spunem așa, de fata din lan ce „strînge cu privirea snopii de senin ai cerului" dar este o ființă telurică („cu gene lungi ca spicele de orz"), deci concentrează în sine semnele *totalității cosmice.* Impulsul erotic își află deci încă o dată soluția în transgresarea limitelor eului, într-o simultaneitate a trăirilor individuale cu mișcările de adîncime ale universului ce le absoarbe. Femeia (iubită / mamă) concretizează astfel, în consens cu ansamblul viziunii, ceea ce psihanaliștii numesc „fantasma întoarcerii la sînul matern".

O expresie a „erotizării" întregului univers găsim și în poezia *Înfrigurare,* unde prezența iubitei e oarecum „dedusă" din lumea obiectelor înconjurătoare, învăluite de întunericul nopții. Același sentiment al confuziei între intimitatea erotică și cea a subiectului cu cosmosul mare se transmite și din aceste versuri : „Mîni tomnatice întinde noaptea mea spre tine / și din spuma de lumină-a licuricilor verzui / ți-adun în inimă surîsul. / ... / Îmi ești aproape. // Prin noapte simt o pîlpîire de pleoape". — Ca să nu mai vorbim de poemul *Dați-mi un trup voi munților* — prelungire a fervorii dionisiace din *Poemele luminii* — în care energia erosului primește în mod explicit, în confesiunea poetului, valoarea de agent al amplificării spațiului sufletesc la dimensiuni universale, într-un irepresibil elan al îmbrățișării integratoare :

Cînd aş iubi
mi-aş întinde spre cer toate mările
ca nişte vînjoase, sălbatice braţe fierbinţi,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frîng,
să-i sărut sclipitoarele stele...

Nu străin de această ambianţă spirituală este şi ciclul de *Versuri scrise pe frunze uscate de vie* — suită de graţioase caligrafii care, dacă se menţin în aria caracteristicei viziuni naturiste a iubirii, în solidaritate cu restul cărţii, pun accentul îndeosebi pe stilizarea desenului, preluînd la modul superior-mimetic modalităţi ale liricii vechi, împrumutînd tot atîtea măşti — *Hafis, Psalmistul, Anacreon, Misticul.* Prospeţimea notaţiei senzoriale se conjugă cu rafinamentul reconstituirii stilistice, atrăgînd atenţia asupra întîlnirii liricii lui Blaga din această perioadă cu tendinţa, vizibilă în epocă, spre un anume decorativism — exuberanţă a decorului vegetal, caligrafierea „asiatică" a imaginii — şi înscenarea unor situaţii menite să exprime, dincolo de reprezentările concrete, o Idee ce le depăşeşte : ecouri, la care am mai făcut aluzie, din orientările „secesioniste" — *Jugendstil, Art Nouveau, Simbolism,* premergătoare Expresionismului.

Evoluţia, în continuare, a liricii erotice a lui Blaga rămîne strîns legată, subordonată chiar, logicii interne a întregii sale construcţii mitice. Este, dealtfel, şi motivul pentru care unei analize globale, susţinută de uni-

tatea tematică a operei, îi preferăm una relativ cronologică, urmînd adică itinerarul genetic al poeziei ; căci aceasta este gîndită — cum s-a putut vedea deja pînă acum — ca o unitate ce se dezvăluie în mişcarea constructivă, reliefîndu-se, de la un moment la altul, cu nuanţe particulare fiecăruia, dar năzuind să coaguleze o viziune integratoare — o „poveste", un mit ce cunoaşte un punct de plecare, o dezvoltare nu lipsită de tensiuni interne şi un moment final, de împlinire şi rotunjire a sensurilor în funcţie de aceeaşi logică imanentă ansamblului. Că asemenea momente converg spre realizarea unei structuri unitare, am avut şi vom mai avea ocazia să subliniem. Am pierde însă din vedere tocmai dinamica acestei construcţii dacă nu am fi atenţi la *etapele* mişcării, la diversitatea articulaţiilor în timp ale nivelelor simbolice ; opera e, desigur, un întreg solidar structural, dar care se constituie treptat — şi în cazul unui poet ca Lucian Blaga această treptată înaintare se cere urmărită tocmai datorită realităţii intrinseci a creaţiei sale lirice, care comportă o anumită geometrie pe care el a apucat s-o definitiveze. Aşa cum am observat deja, o armătură mitică foarte puternică şi strict ordonată susţine întregul edificiu. Iar poezia de inspiraţie erotică se înscrie organic în cîmpul gravitaţional al acestei mitologii sui generis.

Nu poate scăpa astfel ochiului cititor un fenomen ce-şi primeşte reala semnificaţie doar dacă îl încadrăm în contextul mai vast al viziunii mitice blagiene, la care tocmai am făcut aluzie : este vorba de rarefierea liricii erotice în faza mediană a creaţiei poetului. Or, cum am putut observa deja, între *Paşii profetului* şi *Nebănuitele*

trepte se întinde teritoriul liric dominat de sentimentul „tristeții metafizice", în care se coagulează ipostaza eului alienat de realitățile originare ale lumii. Iar dacă erosul se înfățișa, în cărțile anterioare, ca ansamblu de impulsuri lăuntrice coincidente cu cele ce dinamizează substanța primară a universului, dispariția sau distanțarea lui apare ca firească și plină de semnificații în momentul în care toată lirica blagiană exprimă ruptura și solitudinea. Cu alte cuvinte, iubirea, ca semn și agent al apropierii pînă la contopire cu spațiul matricial, nu mai apare atîta vreme cît subiectul uman n-a reușit să-și învingă pornirile interogative, dubiile definitorii pentru o conștiință îndepărtată de elementar.

Puținele piese de inspirație erotică din *În marea trecere*, *Laudă somnului*, *La cumpăna apelor* și *La curțile dorului* traduc, de aceea, îndeosebi sentimentul elegiac al *pierderii* iubirii. Una se intitulează chiar *Elegie* (în *Laudă somnului*) și vorbește tocmai despre întreruperea unei comunicări altădată intime, rămasă acum la distanță în teritorii inaccesibile, apărate de neliniștile gîndului interogativ, în *somnul* sau *pămîntul* ocrotitor : „În ce tărîm și-n ce somn te-ai oprit ? / Cerească subt ce iarb' ai rămas ?" — Dar eul poetic se așază acum sub semnul conștiinței treze, aceea pentru care țărîna e plină de „zumzetul tainelor" — cum citim undeva — căci „prea e aproape de călcîie și prea e departe de frunte". Chipul femeii iubite nu mai poate fi decît *evocat*, retrăit dureros în amintire, așa cum revine dintr-o memorie ancestrală imaginea paradisului pierdut :

> Unde ești astăzi, nu știu.
> Vulturi treceau prin Dumnezeu deasupra noastră.
> Alunec în amintire, e-așa de mult de-atunci.

Pe culmile vechi unde soarele iese din pămînt
privirile tale erau albastre şi-nalte de tot.
Zvon legendar se ridica din brazi.
Ochi atot înţelegător era iezerul sfînt.

(Amintire, În marea trecere)

După cum se poate uşor observa, cadrul peisagistic în care se reconstituie sentimentul iubirii pierdute este unul „edenic", conţinînd o mare parte din elementele a ceea ce Blaga va numi „geografia mitologică" ; un univers în care înalt şi adînc comunică, în care celest şi teluric se află în relaţie de întrepătrundere şi osmoză, uman şi cosmic se unifică prin reciproca oglindire : vulturii trec prin Dumnezeu, soarele creşte din pămînt, privirile iubitei, ca şi iezerul sfînt, se deschid deopotrivă către albastrul cerului, în sfera de iradiere a „poveştii", marcată aici de „zvonul legendar" urcînd din pădurile primordiale. Totul aparţine însă unei reverii a trecutului, este obiect al nostalgiei. Celor două priviri solidare — ale femeii şi ale iezerului — li se opune ochiul subiectului înstrăinat, din care izvorăsc „apele moarte" ale *lacrimilor*. Motiv liric, acesta, semnificînd — cum am avut ocazia să remarcăm deja — tocmai amintirea paradisului pierdut, mereu mustrătoare, mereu provocatoare de sfîşieri lăuntrice. Figura emblematică a eului însingurat, încins în tristeţe, „cu coasa *tăgăduirei* pe umăr" (subl. n.) pune un ultim accent asupra acestor semnificaţii ale poemului, decise de sentimentul rupturii şi al excluderii din edenul însufleţit de eros. O poezie precum *La cumpăna apelor* extinde chiar acest sentiment al neîmplinirii şi alienării asupra ambilor parteneri — nou Adam şi nouă Eva — ce se găsesc dezorientaţi, în miez de viaţă, în faţa unor orizonturi nesigure, „subt albastrul

neîmplinit", năzuind zadarnic către „un cer chemător și necucerit". O singură poezie face excepție de la o atare desfășurare elegiacă, dar ea ne trimite mai degrabă la viziunea mai veche din *Pașii profetului*, evocînd o umanitate elementară, purtătoare de energii telurice dezlănțuite, ori la poemul dramatic *Zamolxe*, din aceeași perioadă. Este vorba de *Fiica pămîntului joacă*, ecou al Zemorei, fiica Magului din amintitul text dramatic. Astfel de imagini ale feminității solidare cu forțele germinației înnoitoare mai apar doar ca prezențe prevestind regenerarea post-apocaliptică, în reverii ce nu sînt străine, nici ele, sub raportul modurilor de stilizare, de imaginarul caracteristic mișcărilor „secesioniste" de la începutul secolului (v. de exemplu *Semne* : „fecioare albe vor porni / cu priviri înalte către munți" etc.).

E de remarcat, pe de altă parte, că — de îndată ce se plasează în spațiul arhaic (care constituie în această etapă a liricii blagiene un fel de echivalent al paradisului pierdut) — comuniunea cuplului este regăsită : sub semnul ei se deschide dealtfel discursul liric afirmînd vindecarea „setei de mîntuire" din *Sufletul satului* : „Copilo, pune-ți mînile pe genunchii mei. / Eu cred că veșnicia s-a născut la sat"... Și nu e deloc lipsit de semnificație faptul că, într-o poezie ca *Rune*, femeia — în ipostaza „fetei de foc" — devine, alături de alte făpturi și lucruri din univers, purtătoarea acelor semne tainice ascunzînd sensuri ultime : „Pecete tăinuită de două ori — / fată de foc, arătare, care pe țărm / ridici acum brațele peste mare / o porți subsuori". Numai că, în perspectiva eului problematic, înțelesurile rămîn încă nedezlegate, „semnătură cu cheie pierdută". Fundamental aceeași, semnificația erosului comportă — cum se vede —

nuanțări diverse pe parcursul operei, în funcție de momentul și poziția deținută în ansamblul mitului poetic.

În sfîrșit, să atragem atenția încă o dată asupra necesarei paralele dintre elegia erotică a acestei etape a creației poetului și elegia despărțirii de sînul matern, așa cum este exprimată, bunăoară, în *Scrisoare :* ca și femeia iubită, rămasă (în *Elegie*) prizonieră a unui tărîm al „somnului", Mama aparține nu mai puțin distanțatului spațiu nocturn pe care subiectul aruncat în lumea luminii îl evocă în accente tragice : „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă, / de ce m-ai trimis ?" În ultimă instanță, nostalgic evocata „patrie a mumelor" este și o patrie a Iubitei.

Mai mult decît oriunde, funcția regenerator-transfiguratoare a erosului apare, plenar exprimată, în ultima perioadă a creației blagiene, inaugurată de *Nebănuitele trepte* și desăvîrșită în scrierile postume. Revelația „timpului neumblat" și a luminii vindecătoare de „orbirea" înstrăinării se află în strînsă legătură cu redescoperirea iubirii. Dacă în planul mai vast al viziunii mitice această etapă semnifică pentru subiect, în ansamblul ei, un nou început de ciclu existențial (învățare, încă o dată, a „poveștilor uitate ale sîngelui"), putem spune că reînvierea sentimentului erotic în plenitudinea sa inițială este evenimentul cu adevărat decisiv în procesul regăsirii de sine în lume și al echilibratei reasimilări a universului. O poezie precum *Ardere,* din *Nebănuitele trepte,* investește ființa iubită cu „puteri de zodie", asociindu-i imaginea rodniciei („Tu floare mie cu puteri de zodie"), reacordîndu-i astfel poziția de *principiu ontologic activ.* Ca și Mama (Muma) și, într-un fel, substitut al ei, Iubita

este prezența tutelară în al cărei spațiu de iradiere subiectul masculin se poate simți nu numai protejat, ci și — ca să spunem așa — „alimentat" ca de telurice seve primenitoare. Un soi de transfer al „responsabilității" față de destinul făpturii individuale are loc (la fel ca în poemele dominate de imaginea maternității sau în primele pagini din *Hronicul și cîntecul vîrstelor)* asupra „fetei necunoscute din poartă", aceasta preluînd (în poemul cu același titlu) rolul de „paznic" al celui mai profund filon existențial, *copilăria,* — deschidere spre spațiul originilor : „Tu va trebui să iai această grijă asupră-ți / ... / *să fii straja copilăriei mele.* A copilăriei / ce-o duc încă în mine. / *Ea e singurul bine, izvorul a toate,* prin tot anotimpul, / prin toți anii, sub toate punctele cardinale. / *Tu păzește, păzește tu izvorul să nu se usuce*"... (subl. n.).

Dar dacă sîntem atenți la contextul întregului ciclu al „nebănuitelor trepte", vom observa că o similară funcție protectoare și același transfer de „responsabilități" apare și în poezia *Monolog,* prefața lirică a cărții, unde subiectul renunță voluntar la inițiativele proprii, încredințîndu-și soarta cu deplină încredere puterii cosmice atoateordonatoare :

> Izvoarele toate și focul, trabanții,
> îi poartă deasupra, în mînă, Înaltul.
> Adaugă tu pasului numai încrederea,
> evlavia, grija și saltul.

Un paralelism structural, de profunzime, indică așadar solidaritatea, în viziunea lui Blaga, dintre eros și supremul principiu ontologic. Căci, în fond, Femeia, ca și „Înaltul", veghează la permanentizarea energiilor eu-

lui, îi asigură perfecta comunicare-integrare în substanța primordială a cosmosului. Nu alta era, cum am văzut, poziția simbolică a elementului feminin în universul primar din *Pașii profetului* (v. poezia *În lan)*; însă în noua vîrstă a liricii lui Blaga această poziție devine cu atît mai semnificativă cu cît ea caracterizează — pe o linie de continuitate cu restul operei — un moment esențial în dezvoltarea mitului său specific : momentul regenerării, prin reluarea ciclului vital. Totul poate fi acum reînceput, luat de la capăt : eul regăsește timpurile Genezei, vindecat de „setea de mîntuire" și de „febra eternității", după ce fusese „pedepsit" pentru ele, aruncat în vîltoarea neliniștii interogative ca într-o lăuntrică apocalipsă, ca într-un necesar purgatoriu expiator. „Salutul" Anului Nou din *Monolog* își extinde ecourile și asupra iubirii, întîmpinată cu speranță, într-o părăsire de sine revelatoare pentru schema dinamică dominantă în imaginarul blagian :

> Mă-ncredințez acestui an, tu floare mie,
> ca să sfîrșesc arzînd.
>
> *(Ardere)*

Mai mult decît oricînd erosul se înfățișează acum ca agent dinamizator, într-o nouă Geneză. El nu e numai izbucnire, în spațiul eului, a unor energii elementare comune cu ale întregului univers, ci se arată ca factor de recuperare intervenind în urma pierderii contactului cu adîncul mundan. Prin dragoste, pămîntul recîștigă pentru om o puritate de care fusese deposedat. Dacă „a fost cîndva pămîntul străveziu", el poate redeveni astfel tocmai pentru că prezența iubitei acționează, ca într-o magie, asupra lui :

sub pasul tău, pe unde treci
sau stai,
pămîntul înc-odată, pentr-o clipă,
cu morții săi zîmbind, se face străveziu.
Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci,
arzînd se văd minuni — prin lutul purpuriu.

(A fost cîndva pămîntul străveziu)

Asupra subiectului însuși, tulburat de întrebări și dubii, iubirea are efectul benefic al *restructurării* : „Sunt totuși înc-atîtea cu putință, / din destrămări și negură m-adun. /.../ Cînd orice așteptare s-ar părea / deșartă, cu putință-i draga mea, / un zumzet planetar, de stupi în vară. // Și dincolo, în noapte, s-ar putea / ca ochii mei să nu mai moară / de cînd păstrează-n ei frumsețea ta" *(Sfîrșit de an)*. Relația cu mai vechile frămîntări ale eului blagian reliefează în felul acesta valoarea simbolic-restauratoare a erosului, deopotrivă la nivelul individualității și la acela al raporturilor cu lumea din afară, resituîndu-l în logica internă a viziunii mitice. „O fată frumoasă — vom putea citi în altă parte — e *o fereastră deschisă spre paradis*"... (subl. n.).

În perspectiva viziunii ciclice la care ne-am referit, și ținînd seama de semnificațiile sentimentului erotic degajate pînă acum, nu apare deloc surprinzătoare postularea acestuia ca energie antropo- și cosmogenetică. Simbolic vorbind, prin eros subiectul uman începe o viață nouă, pentru el iubirea primește o funcție de *întemeiere a ființei*. Într-un asemenea tipar mitic este modelată bunăoară poezia intitulată semnificativ *Începuturi*, făcînd aluzie la timpurile genezei biblice. Însă „duhul" ce se purta deasupra apelor devine aici iubirea :

Sîngele meu e o mare fără pămînt
Eu fără-nfățișare —
Tu arătare deasupra
Purtată ești tu peste-ntinderi ca duhul cel singur
deasupra întîielor ape.

Iar în *Anii vieții* o aceeași funcție coagulantă pentru subiectul dispersat în elemente multiple își găsește expresia :

Umblam, vedeam, dar nu mă închegam.
Prin anul lung, ah, lung, de altădat,
de-abia iubirea m-a întemeiat.

Ceea ce distinge însă acest spațiu al genezei de cel conturat, de exemplu, în *Poemele luminii* este, pe de o parte, relativa atenuare a impulsurilor stihiale dezlănțuite la nivelul întregului univers, iar pe de altă parte o paralelă echilibrare a dinamicii lăuntrice a subiectului uman. Explozivelor arderi inițiale le corespunde acum mișcarea mai calmă, dominată de accente contemplative, a ambelor entități aflate în comunicare. O materie purificată pînă la imponderabil și transparență întîmpină cuplul adamic al îndrăgostiților care, născut o dată cu lumea, ocupă în ierarhia ei o poziție centrală — acel „mijloc" propus mereu de poet ca punct ideal pentru adevărata împlinire a eului :

Dobîndise tărîmul carate
pe nici un cîntar încercate.

De-argint se făcură o, treptele, frunțile,
martore pure izvoadelor din univers.
Iar noi ne ghiceam izbăviți din penumbre
ca două fășturi de mătase în mers.

În ceasul acela înalt de-alchimie cerească,
silirăm luna și alte vreo cîteva astre
în jurul inimilor noastre
să se-nvîrtească.

(Legenda noastră)

Nu e poate inutil să ne reamintim că în *Biografia* din *Laudă somnului,* în plină criză a subiectului și a raporturilor sale cu exteriorul, situarea „în mijlocul lumii" devenise posibilă în virtutea „ispitirii", a realizării unei proiecții imaginare, refăcînd simbolic cercul nocturn al spațiului matricial : „Din umbră mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare. / Străin zîmbind, vrăjit suind, / în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare"... Or, poeme precum *Legenda noastră* sau *Psalm* („Iubind, ne-ncredințăm că suntem. / Cînd iubim, / oricît de-adîncă noapte-ar fi / suntem în zi, / suntem în tine Elohim") acordă de data aceasta erosului atributele acelei energii transfiguratoare capabile să restituie eului poziția de *axis mundi.* Umbraticul spațiu originar, conservat ca o amintire dătătoare de noi puteri, e actualizat în ceremonialul iubirii, adus în plină lumină a zilei, printr-un proces echivalent transmutării alchimice. Noaptea „Mamei" se preschimbă în zi a dragostei, — este, ca să spunem așa, prelungită și convertită în teritoriul solar dominat de femeia iubită. Între cele două spații opoziția nu e decît aparentă, și ea se rezolvă magistral în simbolul *pămîntului transparent* exprimînd osmoza tipic blagiană a regimurilor imaginare. În aceeași măsură eul poetic „nocturn" poate deveni fără ruptură un eu „diurn". În fond, cum vom mai avea prilejul să observăm, analizînd analogiile dintre universul subiectiv și „figurile spațiului" — eul este și el subordonabil seriei

simbolice a *pămîntului transparent* (lut străluminat, „magmă terestră", lut arzător etc.). „Nocturn", el se află — alături de ființa iubită — „în zi", confundîndu-se, în ultimă instanță, într-o *coincidentia oppositorum* care este însuși Elohim, principiul existențial suprem. (Să remarcăm că prin puterea transfiguratoare a dragostei a fost regăsit, în fine, acel „drum al întoarcerii" clamat în poemul *Ioan se sfîșie în pustie :* „Unde ești Elohim ?")

Este semnificativ, din acest punct de vedere, faptul că drumul către recuperarea centralității eului apare ca progresivă contaminare a făpturii de substanța telurico-solară a tuturor obiectelor înconjurătoare, într-un mod ce reia la alt nivel tiparul schițat inițial în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.* Acolo, irizarea luminii selenare („razele ei albe... tremurătoare") sugera întrepătrunderea lucrurilor ; aici, mobilizate de eros, ființe și obiecte își răspund prin *ecouri* multiple, *murmure* (irizări ale sunetului !), *zvonuri, scîntei :*

Ia totul scînteie din toate. Tîmplă s-aprinde
de tîmplă, și piatră de piatră
. . . . . .
Iubirea țîșnește din țărnă și face pămîntului aură.
(Cîntecul focului)

La fel, în poezia *Grădiște,* tot dintre postume :

Pe-o lespede șezînd acolo lîngă tine
voi prinde iarăși grai.
. . . . . .
Murmurul nostru se va-mpărtăși
din nemurire, printre greierii ce cîntă
și printre zei, cari fără temple, mai trăiesc...

Imaginea finală care, în plan spațial, e aceea a teritoriului edenic recuperat, în mijlocul căruia se situează cuplul uman încoronînd procesul genezei cosmice, își asociază, apoteotic, aceeași „alchimie cerească" marcînd generala reverberație a obiectelor din univers :

Un gureș și obștesc descînt era, pe-aproape și departe.
Iar El privea. Pe tine te văzu în dreapta mea înaltă,
Duminica aceea bucurîndu-mi.
Și-a zis : sunt bune toate foarte.

(Ziua a șaptea)

Într-o expresivă solidaritate a motivelor reprezentînd spațiul (rotund) și timpul (ciclic) poziția centrală a perechii adamice este sugerată tot ca o consecință a unei mișcări convergente, cu funcție de coagulare într-un întreg unitar, a tuturor elementelor spațio-temporale : „Toate drumurile duc — citim în poezia *Frumusețea* — către joia focului / spre amiaza locului / unde arde patima, / unde cîntă lacrima". Or, „joia focului" este, cum se poate lesne observa, timpul median, *central*, mijlocul „marii săptămîni", coincident cu „amiaza locului" — spațiul paradisiac.

Sursă eternă, inepuizabilă a ciclicei reînnoiri a ființei („Știu că iubita mea... / Mereu e alta, alta e, tot alta, / ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți" — v. *În lumea lui Heraclit)*, sentimentul iubirii realizează, printr-o proprie alchimie, treptata dar sigura apropiere-asimilare a subiectului de lucruri, — dar și de un timp statornic, menit să permanentizeze durata edenică. Iar acest timp este, din nou, atins prin deplina identificare dintre eul masculin și complementul său feminin. Viitorul „incoruptibil distant" devine prezent datorită acestei muta-

ţii fundamentale — timp etern într-un spaţiu indestructibil, definitivă regăsire în Unu :

Alchimie e încă totul în lume.
După pravila ei, pe-o neştiută dimensiune
a locului, tu te ascunzi
în dosul pleoapelor mele
devenind sufletul meu.
Şi ceasul e-aici, înfloreşte şi nu mai apune.
(Ceasul care nu apune)

Pe de altă parte, în universul odinioară deposedat de semne ori aglomerat de „semnăturile cu cheie pierdută" — devenite, aşadar, ilizibile — iubirea restaurează deplinul echilibru, redînd lucrurilor înţelesul originar. „Martore pure izvoadelor din univers", făpturile au, în locul şi timpul transfigurate de eros, revelaţia sensurilor ultime, pe care dealtfel le şi încarnează. Distanţa dintre semn şi sens se anulează în profitul purei coincidenţe, încît poetul este deplin îndreptăţit să glorifice în fiinţa femeii iubite întruparea însăşi a *Runei,* literă dintr-un alfabet primordial, marcînd comuniunea cu Totalitatea :

Nimic din ale tale nu te mărgineşte,
nici chiar frumuseţea ta, ce pare
faţă de lume-o dulce limitare.
Cu dorul tău începe noima ta
cu părul tău începe umbra ta.
Unde sfîrşeşti nu vei afla.
Privind, fiinţa ta se prelungeşte
pînă la cea din urmă stea.
(Odă către Runa)

Prin forţa dragostei, subiectul uman restaurează imaginea temporar deteriorată a universului, redîndu-i strălucirea iniţială, retrăind-o ca pe o „corolă de minuni".

Printre definițiile lirice cele mai caracteristice ale Femeii apare dealtfel nu o dată aceea a „minunii" : „pustietoare minune", în măsura în care dragostea provoacă supreme tensiuni și arderi spirituale, — dar și „minunea cea mai simplă", ce nu pretinde decît contemplația tăcută, uimirea ochiului deschis în fața misterului încarnat. Filosoful Blaga scrisese, dealtminteri, în *Religie și spirit,* că : „Rolul sacrului în orizontul misterului este comparabil cu cel al erosului în existența umană comună" [1]. Reciproca este, așadar, valabilă și ea.

Dar lirica erotică postumă angajează și la alt nivel subiectul — unul nu mai puțin însemnat decît cel al comunicării nemijlocite, organice, cu universul. Relației de asimilare-integrare a ființei umane în Totul cosmic i se adaugă și a treia dimensiune definitorie pentru orice spațiu poetic, aceea a *Logosului,* a *limbajului.* Din acest punct de vedere, am putea spune că noul teritoriu al creației blagiene se constituie global ca un răspuns sui generis la întrebările adesea neliniștite pe care *poetul* și le pusese în legătură cu capacitatea cuvîntului de a exprima, ca să spunem așa, *din interior,* înțelesul lucrurilor.

Asociate *lacrimilor* celor ce „ar fi voit așa de mult să plîngă și n-au putut", într-o lume dominată de sentimentul „tristeții metafizice", cuvintele păreau sortite să rămînă mereu la suprafața obiectelor, și tocmai această conștiință a eșecului comunicării obliga parcă la anularea discursului, devenit inutil într-un univers al rupturii, al non-coincidenței dintre eu și exterior. Într-o etapă mai nouă (în *Nebănuitele trepte)* poetul prefera încă o

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* E.F.R., Buc., 1944, p. 525.

tăcere în golul căreia urmau a fi lăsate să *existe* făpturile, expresive prin simpla lor prezență concretă : „Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa zăpada făpturii ține loc de cuvînt"... Și tot în acest volum, într-un poem precum *Ardere*, se mărturisea încă dificultatea rostirii în fața prezenței inefabile a femeii iubite :

Ființă tu — găsi-voi cîndva cuvenitul
sunet de-argint, de foc, și ritul
unei rostiri egale
în veci arderii tale ?

Iar mai departe :

Nepriceput pe lîngă vetre
dar înțeles de zei și pietre,
cuvîntul unde-i — ca un nimb
să te ridice peste timp ?

Or, mutațiile produse în lumea lăuntrică de către erosul reînviat, „alchimia" realizată de dragoste la scara întregului univers au, printre altele, ca efect și reinvestirea discursului poetic cu puteri de excepție. În prezentul *numirii*, cuvîntul reușește să conserve tiparele primordiale, limbajul poetic redevine un fel de „limbă adamică" păstrînd prospețimea și adîncimea de sens a întîielor cuvinte prin care Adam identificase lucrurile în spațiul paradisiac. Este o forță pe care numai iubirea o poate restitui, — idee exprimată simplu de Blaga, care spune : „E mai vie născocirea / cînd iubirea o îmbie", dar care devine și mai convingătoare atunci cînd face apel la depozitul de simboluri caracteristice pentru conturarea acelei lumi originare la care ne-am referit mereu. Verbul primește valori magice, iar poezia este atunci un

descîntec în care forța cuvîntului, de pătrundere spre adîncurile de obîrșie, se poate deplin verifica :

Să-nflorească noimă, lege,
Să se-nchege, să pornească,
spre-mplinire peste fire,
vrajă pusă, vorbă spusă.
. . . . . .
În tipare de la mume
scriu în rune dulci-amare
despre tine și otravă
despre slavă și albine.

Acestor deschideri ale eroticii blagiene către orizonturi ale împlinirii convergînd în miticul spațiu paradisiac le corespunde o poezie care, fără să se înstrăineze cu totul de tiparele mitului, pare totuși mai marcată de o biografie individuală. Faptul n-a rămas neobservat de către comentatorii operei : însuși poetul vorbise despre „planul mai organic și mai omenesc" al creației sale mai noi [1]. Un eu mai puțin „categorial", suportînd în mai mare măsură determinările unor vîrste individuale, se conturează astfel îndeosebi în poemele de factură elegiacă ale iubirii tîrzii. Aici nu mai vorbește atît exclusul din paradis sau înstrăinatul vindecat prin dragoste de o cecitate provocată de lumina ucigătoare a preamultului gînd, cît omul supus precarei sale condiții biologice. Pe acesta interdicția spațiului edenic nu-l mai lovește pentru „păcatul" excesului interogativ, al ieșirii din tiparele unei existențe de tip „organic", — iar restaurarea prin eros a relației exemplare cu lumea nu-i mai apare ca de-

[1] v. Capitolul *Note* din vol. Lucian Blaga, *Poezii*, ediție îngrijită de G. Ivașcu, E.P.L., Buc., 1966, p. 476.

finitivă. Căci un alt sentiment și o altă conștiință își fac loc în discursul său — acelea ale limitelor biologice, ale fragilității făpturii amenințate de moarte. Un poem precum *Cuvinte către fata necunoscută din poartă* anunța, în *Nebănuitele trepte*, această tonalitate elegiacă : „secretul, micul incendiu / ascuns în inima brîndușei de toamnă", „scînteia ce mai mocnește în vatră" în preajma unui sfîrșit de timp sugerau deja un asemenea sentiment al trecerii. Postumele îl vor face și mai acut — cel puțin unele dintre ele, ca un complement melancolic al liricii imnice glorificînd renașterea iubirii. „Vara sfîntului Mihai", tîrziu regeneratoarea „vară de noiembrie", apare atunci doar ca o fericită excepție, moment de plenitudine pîndit de „jocul vîrstelor" dintre „răsăritul" iubirii și „apusul" marcat de senectute. Refacerii cuplului adamic („noi ne-ntîlnim mereu aceiași, / mereu sub pomul interzis") îi corespunde, în negativ, cenzura convențiilor sociale ce se opun evaziunii într-o lume a trăirilor elementare : „Dar totdeauna, iar și iar, ca săbii plopii / se-mpotrivesc. Suntem învinșii fără lupte / în dureroasa urbe"... *(Andante)*. Alteori, cum se întîmplă în *Noapte la mare*, „dorul de pereche", „patima" amplificată la dimensiuni cosmice intră în conflict cu înseși opreliștile interioare, înfruntînd deopotrivă „judecata" propriei conștiințe (ce se descoperă ca și vinovată pentru tardiva izbucnire a pulsiunilor erotice), ca și pe aceea a „cumpenei" și „stelei" gata să amendeze — în perspectiva unei realizări în spirit a eului — „apriga sete" și „febra de noapte și zi" a ființei în căutare de mai pămîntești împliniri. Irepresibilele porniri senzuale apar atunci, paradoxal, vinovate, iar „ispășirea" acestei

culpe (căreia subiectul i se abandonează totuşi) e lăsată în seama finalei „osînde" a stingerii :

Capăt al osiei lumii !
Rogu-te, nu osîndi !
Vine cîndva şi odihna
ce ispăşire va fi...

Înfloritorul „ceas care nu apune" face loc în alte poeme unui „ceas umbrelnic, prea amar", sentimentului că timpul împlinirii erotice devine „prin anotimpuri tot mai rar" *(Întîlniri)*, un privilegiu din ce în ce mai puţin acordat. Şi dacă într-un poem precum *Văzduhul seminţe mişca* ritualul erotic îşi aflase cadrul natural cel mai apt să înscrie energia vitală a cuplului în dinamica reînnoită a elementelor, tulburătoarea elegie *Risipei se dedă florarul* desfăşoară, dimpotrivă, spectacolul discordanţei dintre profunzimea puterilor germinative ale naturii şi fragilitatea năzuinţelor umane de împlinire. Încît voluptatea eminescienei „troieniri" vegetale a perechii îndrăgostite nu face decît să agraveze, prin contrast, sentimentul eşecului, al inevitabilei sterilităţi : „De pe stamine de alun / din plopii albi se cerne jarul. / Orice-nceput se vrea fecund, / risipei se dedă florarul. // Polenul cade peste noi, / în preajmă galbene troiene / alcătuieşte-n aur fin. / Pe umeri cade-ne şi-n gene. /.../ Visînd, întrezărim prin doruri / latente-n pulberi aurii / păduri ce ar putea să fie / şi niciodată nu vor fi".

„Marea trecere" atinge, în perspectiva morţii, şi sentimentul iubirii. Murmurului înviorător al *izvorului* i se substituie atunci „rîul-timp", Jaleş, „apa peste care nu se trece", — iar elementul teluric regenerat de eros şi

învestit cu noi puteri germinative face loc funebrului lut ce distruge orice urmă a dragostei :

Dragostele bune, rele,
Ce-a rămas sub glii din ele ?
Ţărnă numai şi inele.
(Cîntecul vîrstelor)

Dar, cel puţin o dată, în *Ulise*, poetul pare a fi găsit, între ipostaza supremei arderi a fiinţei stăpînite de eros şi aceea a omului aflat la capăt de „aventură" existenţială, expresia calmei împăcări cu logica firii, care presupune în egală măsură sacrificiul de sine şi împlinirea. Întors, precum eroul homeric, din rătăcirile „pe la răscruci şi vămi", el îşi aşteaptă sfîrşitul cu o melancolică detaşare contemplativă, predîndu-se ritmurilor eterne, curgerii universale :

Nu aştepta păţanii
să izvodesc, alese,
Deşartă născocire
e vorba ce se ţese.

Dar pe liman ce bine-i
să stai în necuvînt —
şi, fără de-amintire
şi ca de sub pămînt,
s-auzi în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumuseţea şi cu moartea
lucrează peste noi.

De la *Poemele luminii* şi pînă la ultimele poezii, în spaţiul liric al lui Lucian Blaga se rosteşte astfel o voce care e, rînd pe rînd, aceea a unui eu stăpînit de energii vitale elementare, „stihiale", solidare cu dinamica între-

gului cosmic, fie în sensul hiperbolicelor dezlănțuiri dionisiace, fie în acela al abandonului contemplativ ; a unui subiect, apoi, care în lumea somnolent-germinativă a lui Pan se vrea nu mai puțin consonant cu exteriorul, făcîndu-și un program din renunțarea la orice impuls individual de natură a tulbura echilibrul simili-edenic dintre el și universul arcadian. Protagonist, într-o altă etapă, al unei drame marcînd alienarea de realitățile primare, eul poetic se definește, cum am văzut, drept conștiință nefericită a omului problematic, împrumutînd acum masca unui Adam exilat din paradisul terestru ; în fine, sub semnul restaurării relației exemplare cu lumea, el recîștigă atributele unei individualități plenar realizate, dar a cărei conștiință de sine se conjugă echilibrat cu sentimentul apartenenței la „corola de minuni a lumii". Pînă și gîndul trecerii primește o notă de senină melancolie, care e a acceptării unui destin, a supunerii la rînduielile firii : moartea devine atunci — ca în *Epitaf*-ul din *Nebănuitele trepte* — doar o întoarcere în patria „mumelor de sub glii", promițătoare de noi întrupări ale făpturii, — intrare (cum ne spune postuma *Glas de seară)* în „ciclul elementelor", ultimă identificare cu Totul :

Înmormîntat în astă stea,
prin nopți voi lumina cu ea.

„Psihodrama" individuală, proiectată într-o amplă „cosmodramă", configurează astfel un scenariu mitic, o biografie exemplară, un parcurs existențial cu valoare paradigmatică.

Analiza ipostazelor eului în poezia lui Lucian Blaga a permis reliefarea în discursul liric a acelor elemente prin care subiectul rostitor se autodefinește, exprimîndu-se în relație cu exteriorul mundan. Urmărind modul cum se conturează în timp aceste înfățișări, am putut degaja liniile generale ale unei „narațiuni" de factură mitică, modelată în ansamblu de fundamentala obsesie a întoarcerii la origini și organizată oarecum în funcție de mitul „paradisului pierdut". Articularea diverselor momente ale biografiei lirice, numai aparent disparate, a dus inevitabil la reliefarea, chiar dacă parțială încă, a unui „sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme, sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire" — adică a unui *mit* [1]. Un mit personal, o psihodramă deplin coerentă, care, între unitatea originară dintre eu și univers și unitatea restaurată, regăsită, desfășoară drama distanțării, a rupturii și excluderii, ca și nostalgia niciodată absentă a restabilirii relației de comunicare/identificare între cei doi termeni.

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Buc., 1977, p. 75.

Caracterizarea experienței lirice blagiene ar rămîne însă fragmentară dacă nu am lua în considerare cea de a doua latură definitorie pentru orice univers poetic, adică aceea a *cosmosului* particular, a lumii pe care și-o construiește, investind-o cu semnificații specifice, orice creator. Definindu-se pe sine, poetul se situează într-un *spațiu* anume, exprimă un anumit sentiment al *timpului*, convoacă în procesul semnificării un număr de „obiecte" coordonate într-un sistem personal, comunică un mod aparte de a simți și structura *materia*. „Biografia" nu poate fi astfel decît solidară cu o „geografie" simbolică în interiorul căreia are loc evenimentul semnificativ, după cum opozițiile, conflictele, răsturnările de valori din cadrul ei vor putea da seama, și ele, de particulara dinamică a viziunii.

Cum se configurează deci spațiul în care se rostește discursul subiectului liric, care este geometria lui mai evidentă sau mai ascunsă, cum sînt valorizate elementele materiale sau cum e „trăită" materia, ce forme primește această materie organizată într-o lume a obiectelor, care este, în ultimă instanță, „obsesia modelatoare" ce prezidează imaginarul în ansamblul său — iată niște întrebări ce se pun cititorului operei și ale căror răspunsuri sînt de natură a adăuga date necesare în efortul de punere în lumină a realității intrinseci a universului poetic.

Cîteva din aceste răspunsuri au putut fi schițate sau deduse deja din interpretarea „istoriei" eului liric în legătura etapelor sale succesive. Generala „obsesie a originarului" ca tensiune încercînd să se rezolve în expresia unui „mit al reintegrării", cum ar spune un Mircea

Eliade, a indicat de fapt acel „schelet dinamic" al imaginarului, „schema" (ca „generalizare dinamică şi afectivă a imaginii", cum o defineşte G. Durand, sau, în definiţia aceluiaşi, schemele constituind „canavaua funcţională a imaginaţiei" [1]). Pe baza datelor relevate pînă acum putem spune, într-o expresie foarte generală, că imaginarul blagian se structurează conform unui ansamblu dinamic tipic pentru „regimul nocturn", în care mişcările dominante şi decisive sînt cele de *întoarcere, coborîre, îmbrăţişare/cuprindere, scufundare,* asimilare cvasi-viscerală, „digestivă" — iar, în perspectiva ansamblului mitic al operei, aceste mişcări primesc şi atributul *ciclicului* (să ne reamintim aici semnificaţia „schimbării zodiei", odată cu *„Nebănuitele trepte,* înnoirea, re-inaugurarea existenţei „vindecate" de apocalipsa lăuntrică a alienării). Reveria intimităţii cu universul stihial, iar mai tîrziu aceea a anulării distanţei provocate de declanşarea dramei conştiinţei interogative s-a concretizat, mai mult sau mai puţin explicit, în discursul subiectului, în toate etapele de creaţie, ca năzuinţă majoră sugerînd un mod ideal al relaţiei eu-lume ca trăire organică şi — cum s-a mai spus — *cunoaştere participantă.* Organizarea unei asemenea aspiraţii într-o „poveste" atrage însă atenţia asupra faptului că ea nu se înfăţişează liniar, în ciuda unităţii de fond, ci se nuanţează în dependenţă de momentele diverse ale psihodramei. Neglijînd acest aspect, nu am înţelege dubla valorizare a unor motive şi simboluri, în funcţie de perspectiva totalizant-integratoare a subiectului asupra lumii

[1] G. Durand, *Op. cit.*, p. 72.

sau de cea opusă, traducînd frămîntările unui eu căruia i-a fost interzis (sau care își interzice singur) accesul la Totalitate. Căci se verifică și în cazul lui Blaga caracterul bivalent al motivației simbolice, despre care vorbea încă Gaston Bachelard ; această polaritate nu se manifestă însă întîmplător, ci e subordonată unei logici interne a viziunii poetice.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cea dintîi imagine, cu valoare emblematică, pe care poetul o conturează despre univers este aceea a lumii-„corolă de minuni". Imagine încă foarte generală, de o expresivitate medie dacă o privim în sine, dar care cîştigă enorm în valoare dacă o „citim" în perspectiva întregii opere [1]. Ce ne spune deci această emblemă a spaţiului mundan, considerată în raza „luminii" poetului ? Înainte de toate — se vede limpede — ea indică un sens al perfecţiunii, văzută ca *rotunjime*, circulară sau sferică. Mai exact, geometria „corolei" apare ca o *emi*sferă, *cupă* deschisă către înaltul celest, receptacul gata să primească lumina de sus. (Alte poezii, încă în *Poemele luminii*, o vor „completa", trasînd conturul celeilalte „jumătăţi" — *bolta* cerului, imagine şi ea destul de convenţională, a cărei valoare modelatoare se va descoperi de asemenea pe parcursul lecturii.) Dacă ţinem seama şi de relaţia metaforică implicită *minune-petală* (a corolei), atributul împlinirii apare legat aici tot de figura *cercului* : corola e un ansamblu unitar de elemente definite prin rotun-

[1] Asupra acestei îmbogăţiri contextuale a imaginii, Alexandra Indrieş a atras pe bună dreptate atenţia în *Corola de minuni a lumii*, Ed. Facla, Timişoara, 1978, p. 9—10.

jime, dar care, deşi perfecte în ele însele, nu-şi primesc adevărata semnificaţie decît împreună, în măsura în care participă la constituirea acestei unităţi. Iar unitatea ce totalizează „minunile" lumii (terestre) are ea însăşi nevoie de complementul *bolţii,* alcătuind astfel *sfera* cosmică, în a cărei interioritate protectoare făpturile individuale se pot simţi în comunicare intimă între ele, dar şi cu întregul pe care îl compun.

Am fi putut trece destul de uşor peste această primă schiţă a spaţiului imaginar, dacă ea n-ar reveni, chiar la nivelul celei mai generale configurări geometrice, pe tot parcursul poeziei lui Blaga, impunîndu-se, dincolo de variantele contextuale, ca o adevărată *obsesie modelatoare,* prezentă, cum vom vedea, şi în straturile cele mai profunde ale „imaginaţiei materiale". Limitîndu-ne deocamdată la identificarea, în cîteva exemple edificatoare, a geometriei mai mult sau mai puţin aparente, indicată în imediatul imaginilor, observăm, deja în prima carte a poetului, remarcabilul izomorfism al reprezentărilor spaţiale în raport cu aceea din poemul citat, ca şi valorificarea similară a lor ca *figuri ale intimităţii ocrotitoare,* în structura cărora *adîncul* şi *înaltul* se conjugă echilibrat.

Iată, bunăoară, poemul *Stalactita :* „îmi pare — scrie poetul — că sunt o stalactică într-o *grotă uriaşă / în care cerul este bolta".* Chiar dacă am neglija pentru moment semnificaţia grotei ca simbol spaţial al originarului, figura cerului boltit din care *cad* picurii de lumină pentru a împietri în stalactita umană ar fi suficientă pentru a proba o anume calitate a reveriei. Altădată, aceeaşi *boltă* se arcuieşte peste cuplul care se simte „nespus de-aproape de cer" : „Aşa de-aproape / de-mi pare că

dacă ţi-aş striga / în zare — numele — / i-aş auzi ecoul / răsfrînt de bolta cerului" *(Sus)*. Ori, ca în *Noapte*, unde femeia iubită apare „sub *ocrotirea* limpede a zării" — sugerînd o similară figură a spaţiului învăluitor.

Rămînînd în teritoriul *Poemelor luminii*, nu este prea greu de remarcat frecvenţa în imaginarul blagian a unor obiecte ce traduc *reveria spaţiului securizant*. Am degajat deja, în capitolul precedent, ipostaza „embrionară" a subiectului situat în relaţie viscerală cu universul, aşa cum o propune un poem precum *Gorunul*. Merită însă încă o dată subliniată, în perspectiva care ne preocupă acum, detalierea, ca să spunem aşa, a acestei reverii a intimităţii în imaginea *turnului* ce închide în sine clopotul-inimă (simbol ascensional care îşi primeşte sensul adevărat doar în măsura în care *conţine* în *adîncul* său un obiect înscris în amplitudinea spaţiului de rezonanţă) sau în aceea a arborelui (tot simbol ascensional, diurn !) cuprinzînd „embrionul" nocturn al sicriului, într-un „trup" care îl alimentează matern. Ca să nu mai vorbim despre *umbra* ce „dezmiardă" fiinţa umană care *zace* blînd-euforică, lăsîndu-se ca şi irigată de liniştea universală. Poezia *Daţi-mi un trup voi munţilor*, din volumul următor, e construită în funcţie de acelaşi model imaginar : în reveria poetului, „pămîntul larg" este chemat să devină *„trunchiul* meu", *„pieptul* acestei năprasnice inimi", *„amfora* eului meu îndărătnic" — simboluri izomorfe, sugerînd *cuprinderea, includerea, adăpostirea* şi — prin asociere cu elementul vegetal (trunchiul copacului cosmic), — alimentarea eului de către sevele adîncurilor telurice. Suita de metafore ce constituie definiţia lirică a „inimii" din poemul omonim oferise, la rîndul ei, un număr de reprezentări similar modelate :

rînd pe rînd, inima e *„vasul* / în care Prometeu a coborît din cer / aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor", *„potir* de lotus, / în care a căzut o lacrimă curată ca lumina" (nouă corolă deschisă spre lumina celestă !), ori „lutu-n care odinioară pe Golgota s-a scurs şiroaie sîngele din trupul lui Isus". În imediată apropiere se înscrie, tot ca metaforă a inimii sau, într-un sens mai larg, a eului poetic, *scoica :* „privesc în mine / şi inima / mi-o prind în mînă. /.../ Îmi pare că ţin în mîni o scoică / în care prelung şi neînţeles / răsună zvonul unei mări necunoscute" *(Scoica).* Iar în altă parte, ca un ecou al acestui poem, întrebarea : „Femeie, *ce mare porţi în inimă* şi cine eşti ?" *(Dorul),* ori : „ştiu că şi eu *port* / *în suflet stele multe, multe* / şi căi lactee, / minunile-ntunericului" *(Mi-aştept amurgul).* „Murmură viaţa-n mine / ca un izvor năvalnic într-o *peşteră* răsunătoare — puteam citi în poezia *Nu-mi presimţi,* unde *peştera,* asociată spaţiului subiectiv, orientează către aceeaşi formă închisă, de *adăpost în adînc.* Conţinut de lume sau conţinînd-o, subiectul o simte ca spaţiu securizant, de apărare, în care se vrea inclus, coborît, scufundat. La rîndul său, în măsura în care e în stare să cuprindă ceva din universul exterior, spaţiul lăuntric al eului comportă aceeaşi structurare : el este cupă, vas, receptacul, spaţiu rotund şi adînc.

Cercetarea geometriei ce modelează spaţiul poetic în ciclul *Paşii profetului* duce la concluzii similare. Am semnalat deja, vorbind despre ipostaza „panică" a eului, reveria întoarcerii în natura elementară, a scufundării în intimitatea materiei, voluptatea regăsirii „stării embrionare". Or, unei asemenea reverii îi corespunde în planul „figurilor spaţiului" imaginea lumii ca *leagăn*

(„leagăn chtonian“ — în expresia lui Gilbert Durand), în care vom recunoaşte arhetipul *cupei,* al *receptaculului.* Un leagăn al fiinţei nu este aici doar cel direct evocat în poezia cu acelaşi titlu, din *Poemele luminii,* unde, la modul excesiv retoric şi sentimental, „în leagănul bătrîn“ poetul se caută „ca prunc“. Leagăn devine însă natura întreagă cuprinzînd în torpoarea solar-vegetală făptura ce i se abandonează (a se vedea citatul poem *În lan)* şi în sînul căreia însuşi timpul „îşi întinde leneş clipele / şi aţipeşte între flori de mac“ *(Vară);* „eufemizare“, în regim nocturn — în ciuda revărsării de lumină solară! — a valorilor destructive ale temporalităţii, învestire a lor cu atribute ale intimităţii somnolente. Că o asemenea reverie este solidară cu aceea a sînului matern ne-o spune nu numai imaginea spicelor care „în soare... îşi ţin la sîn grăunţele / ca nişte prunci ce sug“, din *Vară,* ci şi „adăparea“ zeului Pan de către natură ori prezenţa simbolică a femeii din poezia *În lan,* pe ale cărei buze „se naşte sufletul“ celui ce se vrea „numai trup şi numai lut“. O semnificativă poziţie deţine în universul imaginar conturat aici *mormîntul* din *Gîndurile unui mort,* ce se înscrie în aria deja relevată a *receptaculului* sau *leagănului chtonian* şi care, prin conotaţiile sale, trimite de asemenea spre *spaţiul matrice, sînul matern.* „Valorile negative de angoasă şi spaimă“ sînt, cum se vede, convertite aici în „delectare a intimităţii“ (G. Durand [1]), încît putem vorbi, împreună cu cercetătorul citat, de „izomorfismul care leagă pîntecele matern, mormîntul, cavitatea şi locuinţa închisă“ [2]. (Mult mai tîrziu, poetul va pune în legătură directă *maternitatea* şi *mormîntul:* „Mamă, tu ai fost odat' mormîntul meu“ —

[1] G. Durand, *Op. cit.,* p. 249.
[2] *Ibidem,* p. 300.

v. *Din adînc,* în volumul *La cumpăna apelor.)* Mai trebuie să subliniem atunci deplina convergență a reprezentărilor spațiale din asemenea versuri cu cele dintr-un poem ca *Gorunul,* în care sicriul crește „embrionar" în trunchiul arborelui ocrotitor ? — Analiza „fizicii elementelor" este, cum vom vedea, departe de a contrazice aceste indicații oarecum mai de suprafață, privind geometria specifică ce ordonează lumea obiectelor în spațiul primelor două volume ale lui Blaga. Definirea lui ca poet în primul rînd al *luminii* va comporta atunci unele nuanțări necesare, dacă nu chiar contraziceri, ținînd seama de particulara valorizare, dincolo de aparențe, a materiei în universul său.

Menținîndu-ne pentru moment la nivelul detectării celei mai generale modelări a spațiului vizionar, observăm că, deși aduce numeroase elemente noi, etapa următoare a creației poetului, deschisă de volumul *În marea trecere,* conservă în esență tiparul deja degajat în *Poemele luminii* și *Pașii profetului.* Desigur, în caracterizarea lui nu se poate trece peste dihotomia „figurilor spațiului", determinată de dubla perspectivă a subiectului asupra lumii, de acea scindare lăuntrică ce duce la interpretarea diferită a exteriorității, văzută pe de o parte ca *univers înstrăinat* („paradis în destrămare"), iar pe de altă parte ca „geografie mitologică" numind un spațiu al echilibrului existențial, al concordanței visate dintre eu și lume și, în ultimă instanță, al deplinei integrări într-un „paradis" recuperat în urma reînnoirii ciclice a subiectului liric. Rămînînd în vocabularul simbolic blagian, vom fi obligați să luăm în considerare schimbarea regimului imaginar în funcție de plasarea spațiului în raza „luminii" omului integrat (inițiala „lu-

mină a mea" din *Eu nu strivesc corola...*), ori în aceea a eului alienat („lumina altora", care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns"). Este o condiție, aceasta, a unei interpretări autentice, consonantă cu însăși logica mitică a viziunii lui Blaga, de a respecta, adică, dialectica sa proprie. Căci marile simboluri angajate de poet în construcția universului său nu sînt statice, chiar dacă frecvența lor, reiterarea în teritoriul liric denotă o anumită stabilitate. O dinamică interioară asigură însă acestor constelații ale imaginarului vitalitatea necesară.

Dincolo însă de o asemenea dublare a perspectivei, cu consecințe asupra valorizării motivelor și simbolurilor, lectura întregului operei evidențiază perpetuarea, pe toată întinderea sa, a unor modele imaginare cu valoare arhetipală, spre care converg, în ultimă analiză, fragmentele poematice. Căci, chiar atunci cînd în fața privirii interogative universul pare a-și fi pierdut geometria originară, reveria restauratoare construiește, de la distanța înstrăinării, liniile unui spațiu ideal ce canalizează o adevărată obsesie, mai limpede sau mai indirect exprimată. Exemplul cel mai convingător în acest sens îl oferă tocmai un poem în care se confruntă cele două perspective — relevate încă în capitolul dedicat ipostazelor eului — și anume *În marea trecere.* Finalul său vorbește desigur, prin acea subliniere a excepției dramatice reprezentate de subiectul rupt de geografia mitică primordială, despre o *pierdere* a lumii originare (v. „*Numai* sîngele meu strigă prin păduri / după îndepărtata-i copilărie" etc.), dar coordonatele acestei „îndepărtate copilării" rămîn în fond cele pozitiv puse în lumină în legătură cu universul unde „nimic nu vrea să fie altfel decît este". Or, structurarea unui asemenea

univers se realizează, pe linia cărților anterioare, conform aceluiași arhetip spațial indicînd — ca în „corola de minuni" — o dublă curbură, a înaltului și adîncului, — boltă, cel dintîi, — receptacul, al doilea, — alcătuind, prin conjuncție, figura sferică a spațiului ideal care cuprinde, învăluie, protejează un întreg mundan constituit din elemente comunicînd organic între ele : „Soarele-n zenit ține cîntarul zilei. / *Cerul se dăruiește apelor de jos.* / Cu ochi cuminți dobitoace în trecere / își privesc fără de spaimă umbra în albii. / Frunzare *se boltesc* adînci / peste o-ntreagă poveste". Dubla etajare a nivelelor spațiale, de la cadrul mai amplu și mai general *(cer / ape de jos)*, la cel mai restrîns (frunzare boltite / poveste, ochii dobitoacelor / albiile), relifează de fapt o singură structură, aceea a *sferei*, asigurînd sugestia *intimității* și *securității* „conținuturilor" cuprinse în ea. Arcul bolții cerești se prelungește în „apele de jos", pămîntul oglindește cerul, înseși elementele spațiului terestru cuprind sub arcul lor, sau se lasă cuprinse, — *adînc* și *înalt* își răspund într-o lume a echilibrului ideal. O simetrie constantă a coordonatelor spațiului marchează această imagine a totalității armonioase, în centrul căreia, ca o axă, se situează subiectul uman.

Deplin edificatoare pentru „obsesia modelatoare" blagiană este și *Pasărea sfîntă* (din *Laudă somnului)*. Simbol în egală măsură al înaltului și adîncului („Ai trăit cîndva pe funduri de mare / și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape"), pasărea sfîntă descrie, prin zborul ei supra- și sub-mundan, același arc-boltă, integrator. Ea e, în ordine metaforică, un „potir fără toarte" (receptacul, deci, al stelarei lumini „lăcrimate" de „geometria înaltă și sfîntă" a Orionului), dar și „cîntec de aur *rotind* peste

spaima noastră de enigme moarte". Strofa finală, reluînd imaginea zborului în înalt, pune un nou accent, de data aceasta asupra *spațiului* în care el se înscrie : „Din văzduhul *boltitelor tale amiezi* / ghicești în *adîncuri* toate misterele". Inițialele „funduri de mare" desenînd imensa cupă acvatică (altădată „cerul de jos"), urmate imediat de cealaltă cupă, întoarsă, a focului solar ocolit pe deaproape, comportă astfel o nouă subliniere a geometriei lor specifice în această imagine a bolții de peste adîncuri, de la înălțimea căreia, în mod paradoxal (nu însă și pentru logica viziunii poetice), pot fi *ghicite*, pe măsura progresivei înălțări spre cer, *toate* tainele pămîntului. Magistrală sinteză, definitorie pentru figurația spațială tipică lui Blaga, — variantă, în fond, a modelului schițat încă în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Să observăm, și cu această ocazie, că, sub semnul sintezei dintre adînc și înalt, regimul diurn al *amiezei* și *focului solar* este oarecum adaptat unei interpretări „nocturne" : lumina nu este, cum ar fi de prevăzut, mediul distincției, al izolării obiectelor din spațiu, al distanțării față de ele, ci — în conjuncție cu „tenebrele" — permite mai degrabă o percepție simultană, totalizantă a lumii : ochiul păsării sfinte este deopotrivă solar și nocturn („Fosfor cojit de pe vechi oseminte / ne pare lumina din ochii tăi verzi"), iar momentul finalei deschideri în lumină, apogeu al ascensiunii — „Înalță-te fără sfîrșit" — este ca și supus unei interdicții sau unei atenuări a efectelor sale — „dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi". Chiar și în plină „amiază", misterul totalizant-nocturn se cere conservat, așa cum altădată razele albe ale lunii (și ale privirii omului integrat în „corola

de minuni") nu făceau decît să sporească „a lumii taină". Nu ne va fi acum greu de recunoscut particulara transformare suferită de mai vechiul simbol ascensional-diurn al *săgeții,* dintr-un poem ca *Vreau să joc !,* unde *înălțarea* apărea, în ultimă instanță, ca o nu mai puțin paradoxală *scufundare* în marea de lumină a nemărginirii, deși verbul care-i marca natura dinamică semnifica despicarea — „Săgeată vreau să fiu să spintec nemărginirea" — verb tipic pentru regimul distincției și clarificării. E o ambiguitate și aici, între înălțare/afundare/scufundare, menită să intimideze interpretarea simplistă și superficială a *poeziei luminii* în opera lui Blaga. Din acest punct de vedere, simbolul păsării sfinte apare ca un argument esențial : *„clopot"* (micro-boltă), ea este și *potir,* iar bolta de sus a amiezii și cealaltă, de jos, a tenebrelor, circumscriu, prin conjugare, un același spațiu totalizant, rotund, în care ființa se simte înconjurată, în deplină „intimitate cu Totalul".

Nu este nici acesta ultimul exemplu ilustrativ pentru geometria ideală a cosmosului blagian. În termeni sensibil asemănători se structurează spațiul bunăoară în *Biblică* din *Laudă somnului :*

> Amiaza e dreaptă. Liniștea se rotunjește albastră,
> zboruri spre ceruri cresc.
> Glasuri se irosesc. Ființe se opresc.
> Vițelul în trupul vacii îngenunchiază
> ca-ntr-o biserică.

Verticalitatea amiezii drepte (zenitul) indică organizarea în jurul unui simbol al centrului, a unui cosmos rotund, sferic, înglobînd în calmul suveran al orei „glasuri" și „ființe". Ascensiunea amiezii apare însă și aici

concurată de mişcarea, ca să zicem aşa, de *intimizare* a spaţiului, ce devine învăluitor şi al cărui caracter de *înveliş securizant* este accentuat prin conturarea unei alte „sfere", mai mici, închise în rotundul cosmic — aceea a trupului vacii, în care viţelul „îngenunchiază ca-ntr-o biserică" ; sugestie a sacralităţii şi solemnităţii ceremonioase a momentului, dar — prin calitatea de „adăpost" a termenului ce serveşte de comparaţie — şi dezvoltare a modelului „matricial" al spaţiului, cu care ne-am întîlnit mereu. *Lumina* protejează un *întuneric,* un adînc în care făptura trăieşte la modul visceral, embrionar, într-o rotunjime benefică.

Bunăvestire, din acelaşi volum, nu trasează altfel contururile unui asemenea spaţiu matrice : Maica Domnului „aude sori cîntăreţi, întreabă, / întreabă şi nu înţelege. / *În trupul ei stă închis ca într-o temniţă bună / un prunc.* / De nouă ori *se-nvîrte discul lunei / în jurul pruncului.* / El rămîne nemişcat şi creşte mirîndu-se". „Sorii cîntăreţi" sînt aici nocturni — „în noaptea asta lungă, fără sfîrşit", cerul este din nou *apropiat* („o femeie umblă sub cerul apropiat") — dar sub învelişul celest-nocturn se închide şi cealaltă „sferă", a nopţii embrionare, asistată de discul rotitor al lunii. Cosmosul întreg apare atunci ca un imens pîntece matern, asigurînd — „temniţă bună" — împlinirea „pruncului". Vom vedea, dealtfel, că, în perspectiva eului problematic-diurn, reveria spaţială dominantă nu se va schimba în fond. Simţindu-se înstrăinat, ca şi expulzat într-o lumină valorizată negativ (întrucît este lumina ce dezvăluie conştiinţei ruptura de matricea originară), subiectul uman se va lamenta pe tema imposibilei întoarceri în sînul protector interpretîndu-şi, în poezia *Scrisoare,* propria ieşire în lume ca

pe o *naştere ratată,* atîta timp cît relaţia simili-embrionară cu Mama este întreruptă : „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă / de ce m-ai trimis ? /.../ Trupul meu cade la picioarele tale / greu, ca o pasăre moartă". Iar atunci cînd, în *Biografie,* poetul îşi imaginează un spaţiu ideal al rostirii imnice, acela din care lumea poate fi trăită şi spusă ca o „cîntare", reveria spaţiului matrice va reapărea, angajînd elemente de aceeaşi natură :

Din umbră, mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind,
în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.

În centrul universului solar, eul are nevoie, ca să-şi conserve sentimentul unei existenţe autentice şi ca să-şi autentifice însuşi discursul poetic, de o sferă de umbră, reactualizare în planul reveriei spaţiale, a simbolicului sîn matern. Împotriva dereglărilor şi denivelărilor „marii treceri" — „cînd vinovat pe coperişele iadului / cînd nevinovat pe muntele cu crini" — el construieşte protectorul înveliş de umbră şi de tăcere, adăpost al Fiinţei ca şi al cîntecului.

Întreaga poezie a *nopţii* — îndeosebi în *Laudă somnului* — care, la nivelul relaţiilor dintre eu şi univers oferă o soluţie simbolică dramelor conştiinţei, investeşte spaţiul cu astfel de valori „matriciale", cum am remarcat deja în primul capitol al comentariilor noastre. *Noaptea* şi *somnul* anunţă atenuarea sau stingerea frămîntă-

rilor provocate de *gînd*[1]; în ordinea reprezentărilor spațiale este încă semnificativă înfățișarea acestui spațiu în structurile pe care le-am degajat și pînă acum. „Noaptea întreagă" din poemul *Somn* este astfel ca sferă securizantă, întrucît angajează schema dinamică a retragerii spre un *centru*, între coordonate indicînd mereu *adăpostul, cuprinderea intimă, adîncul teluric*: potecile se retrag în *pădure* și în *peșteri* — or, ambele aceste elemente sînt consacrate de tradiția mitică drept spații ale obîrșiilor, ale nașterilor, și trimit, direct sau indirect, la o simbolistică spațială a *maternității*. Iar finalul poemului înregistrează de asemenea o retragere nu mai puțin semnificativă, a *sîngelui* în nucleul inițial, în matricea *părinților*. E o ultimă, decisivă mișcare, pregătită de sugestia retotalizării timpului sub semnul unitarului „suflet" strămoșesc, iar — pe de altă parte — de mișcarea de ridicare-învăluire „cu zvonuri surde", a „veacurilor fierbinți". Astfel învăluit și parcă împins spre tărîmul originilor, sîngele făpturii poate regăsi, în somnul organic, tandra osmoză-identificare cu fondul primar:

Dăinuie un suflet în adieri
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

---

[1]. În legătură cu valoarea simbolică a spațiului nocturn, Mircea Eliade spunea în cartea sa din 1939, *Fragmentarium*, că somnul este „simbolul izolării, al coincidenții cu marile procese organice", însemnînd o „întoarcere la unitatea organică primordială, la starea paradisiacă a creației fără conștiință, în care nu există „libertate, păcat, dramă". Adică tocmai contrarul stării dramatice a „tristeții metafizice" și al spațiului mundan văzut ca „paradis în destrămare" (p. 101—102).

Citită din perspectiva ultimei comparații, versurile imediat antecedente își precizează parcă înțelesul, putînd fi cooptate în sfera figurativ-spațială a *valului* : valul eului se retrage ca pentru a face loc altor valuri, mai mari, ale „veacurilor fierbinți" care-l vor înghiți în „zvonurile" vremurilor de început ; veacuri fierbinți ca și sîngele făpturii ce se contopește cu ele.

În imediata vecinătate a acestui poem, în *Biografie*, spațiul totalei comunicări și permeabilități a ființei la „poveștile sîngelui uitat de mult" fusese conturat, în mod edificator, tot într-o geometrie a *rotunjimii* :

> Închis în cercul aceleiași vetre
> fac schimb de taine cu strămoșii,
> norodul spălat de ape subt pietre.

Și aceeași imagine a *valului* era subînțeleasă atunci cînd făptura umană, situată acum în *centrul* lumii, devine ea însăși — tocmai pentru că se află în centru, lîngă *vatră* — receptaculul care primește revărsarea „poveștilor sîngelui" :

> Seara se-ntîmplă molcom s-ascult
> în mine cum se tot revarsă
> poveștile sîngelui uitat de mult.

Este, oare, atît de greu să descoperim aici varianta arhetipului spațial schițat pînă acum, și anume, acela al *sferei* sau *cercului*, în interiorul cărora eul deține o poziție de „embrion" alimentat de sîngele și căldura „patriei mumelor" ? — Răspunsul e limpede. Și dealtfel, *vatra* indică ea însăși, prin valoarea simbolică de *centru al casei*, sensurile spre care converg o mare parte a figurilor spațiului în poezia lui Blaga. *Casa* însăși este, în perspectivă mitică, un microcosm, spațiu al căldurii ma-

terne, ale cărui atribute le putem identifica, diseminate în toată opera poetului. În celălalt regim imaginar, al nefericitei conştiinţe diurne, nu este întîmplător faptul că tocmai casa subiectului rostitor — „casa mea" — va fi despărţită de comunitatea umană prin „gratiile de poartă" : între *eu* şi *ceilalţi*, „schimbul de taine", ceremonia intimei comuniuni va cădea sub interdicţie, cuvintele se vor stinge şi ochii se vor închide (v. poezia *Către cititori*, introducere semnificativă în universul „marii treceri" care e, acesta, unul al separaţiei şi obstacolului). Situaţie echilibrată mai tîrziu doar prin decizia subiectului de a redeveni „unul dintre mulţi", deci *înconjurat* de ceilalţi, prin „scuturarea" de propria individualitate şi, mai mult, printr-o comunicare viscerală realizată iarăşi sub semnul revărsării *sîngelui :* „sîngele meu să curgă pe scocurile lumii / să-nvîrtă roţile în mori cereşti"...

Imaginea cuprinderii sferice reapare şi în această zonă a liricii lui Blaga, extinsă la întregul univers, cum ne arată concentratul poem *Perspectivă*, conţinînd şi o definiţie lirică a „laudei somnului" :

> Noapte. Subt sfere, subt marile,
> monadele dorm.
> Lumi comprimate,
> lacrimi fără de sunet în spaţiu,
> monadele dorm.
>
> Mişcarea lor — lauda somnului.

Pentru exacta interpretare a acestei geometrizări a cosmosului este însă nevoie să trimitem la *Monadologia* lui Leibniz, scriere la care Blaga însuşi se referă atunci

cînd, în *Diferențialele divine*, vrea să-și individualizeze sistemul metafizic. El recurge și la o reprezentare grafică sugestivă, desenînd, în interiorul unei sfere simbolizînd lumea, o serie de alte sfere mai mici. „Dumnezeu este, după Leibniz, — scrie filosoful — creatorul «lumii». Fiecare monadă este însă un «individ», un *microcosm* în care se oglindește, mai mult sau mai puțin clar, lumea în întregul ei. După părerea lui Leibniz, nu există două monade absolut la fel".[1]

Poetul își însușește simbolul *monadei* păstrîndu-i trăsăturile esențiale atribuite de filosoful german, dar îi conferă și o puternică notă personală. Mai întîi, Blaga plasează mișcarea monadelor în spațiul *nocturn*. Căci, la fel ca în toată poezia sa, noaptea este prin excelență spațiul densității, al indistincției și comunicării organice. Or, „universul plin" populat de un număr infinit de „substanțe simple" sau „atomi spirituali" al lui Leibniz este astfel asimilat viziunii particulare a poetului. Prezența *sferei* traduce la el nu numai perfecțiunea universului („cea mai bună dintre lumile posibile"), ci și atributul de *matrice protectoare*, de *înveliș securizant*: monadele dorm *sub* sfere, în sensul de *înăuntrul* sferelor, așa cum ne spune și reprezentarea grafică din *Diferențialele divine*. „Monadele dorm" — și nu putem să nu ne gîndim la comparația făcută de autorul *Monadologiei* între sufletul uman căzut în starea de somn și monadă.[2] Subordonat însă viziunii poetului, somnul făpturilor mundane echivalat cu existența nocturnă a monadelor se încadrea-

---

[1] Lucian Blaga, *Diferențialele divine*, E.F.R., 1939, p. 39.
[2] G. W. Leibniz, *Monadologia*, în *Opere filosofice*, Ed. științifică, Buc., 1972, p. 507—538.

ză reveriei unității primordiale a lumii ca însumare armonică într-o „corolă de minuni".

Dar, chiar dacă măruntele monade le-am situa *dedesubtul* marilor sfere astrale, ca ocupînd deci spațiul dintre pămînt și cer, imaginea unui cosmos rotund și armonios constituit n-ar suferi cu nimic : unitățile mari (conglomeratele monadice) și cele mici (monadele simple) ar apărea într-o echilibrată coexistență decisă de geometria supremă a Creației.

Ca și la Leibniz, monadele lui Blaga sînt „lumi comprimate", microcosmosuri ce oglindesc în ele universul întreg ; ele au puritatea și tăcerea lacrimilor, sînt scufundate în somnul inerției, al pasivității lor originare. Mișcarea lor poate echivala astfel cu o „laudă a somnului", căci perfecțiunea lor, faptul de a-și fi suficiente lor însele, puternica individualitate ce le caracterizează sînt asigurate plenar în spațiul învăluitor al nopții, în care „percepția distinctă", „apercepția conștientă" — ca să reluăm termenii *Monadologiei* — nu sînt posibile. *Somnul* e încă o dată „stare dumnezeiască", iar spațiul nocturn devine iarăși o „temniță bună".

Putem spune așadar că, atunci cînd poetul trasează liniile cele mai generale ale unei geometrii cosmice specifice, figurile care se constituie sînt cele ale *cercului* și *sferei*. Universul terestru se încheagă în imaginarul lui Blaga sub forma unui imens receptacul deschis înaltei lumini celeste, — imagine solidară cu cea conturată de filosoful culturii vorbind despre „perspectiva sofianică" și „transcendentul care coboară". Deasupra acestei lumi a adîncului năzuind către rotunjime se arcuiește bolta cerului (cu echivalentele sale simbolice) închizînd astfel sfera perfectă. Situată în mijlocul ei, făptura își desco-

peră poziția ideală, întrucît — în ipostază simili-embrionară, cuprinsă în leagănul și sînul mundan — ea se simte protejată, alimentată de marele organism cosmic.

Dinamica *oglindirii înaltului în adînc* o completează și fortifică pe aceea a *cuprinderii în spațiul curb*. Analiza mai detaliată a ceea ce Blaga însuși numește „geografia mitologică" va permite reliefarea unor repere simbolice definitorii pentru această dinamică, punînd în evidență rolul dominant, decisiv, al schemei *descinderii*, tipică pentru regimul nocturn al imaginarului — cu consecințe asupra valorizării unei mari părți a simbolurilor *ascensionale* și ale *centrului*, contaminate, ca să spunem așa, de reveria profunzimilor. Foarte caracteristică, din acest punct de vedere, este — alături de cele cîteva elemente deja semnalate („apele de jos", „albiile" peste care se arcuiește cerul sau bolta „frunzarelor", „fundurile de mare" conjugîndu-se cu „boltitele amiezi" etc.) — definiția lirică a *fîntînii* — „ceru-și deschide un ochi în pămînt" — ori metafora, aproape identică, a *iezerului* ca „ochi al lumii (care) ascuns, s-a deschis". Tot așa, în mai tîrziul poem *Sapă, frate, sapă, sapă*, unde mișcarea descendentă sfîrșește prin a descoperi zodiile de jos, de „sub țară", — imagine simetrică, în profunzime, a bolții cerești. Un poem ca *Oglinda din adînc* fortifică de asemenea, în opera lirică postumă, poziția acestei scheme dinamice și, odată cu ea, a configurației „sferice" a universului, sub semnul conjugării înaltului cu adîncul, al totalizării cosmice : în cercul deschis în adînc al fîntînii, „ceruri și pămînt se-ngînă", revelînd însăși soarta omului reintegrat în univers, înseși principiile existenței, goetheenele *Mume*. Și nu e deloc surprinzător, într-un astfel de context, că sensul invers al relației eu-lume,

9 — c. 849 34

adică mișcarea de integrare simbolică a universului și făpturilor sale în spațiul subiectului, e sugerată adesea tot printr-o figură modelată conform geometriei spațiului boltit : închiderea *pleoapei* marchează, într-un fel, *rotunjirea* ființei, ca prin refacerea, cu un arc necesar, a sferei obscure a eului. „Tu te ascunzi / în dosul pleoapelor mele / devenind sufletul meu" — se spune într-o postumă — iar în *Epitaf pentru Euridike* : „în întunericul meu locuiești... ca o stea în fîntînă". („Imaginile directe ale materiei", cum le numește G. Bachelard [1], modul particular de interpretare a valorilor elementarității cosmice se vor dovedi dealtfel solidare în esență cu un asemenea regim nocturn sau, mai exact, vor suferi o anumită „convertire", în sensul conjugării celor două regimuri, dînd întîietate deschiderii „nocturne".)

Modelarea universului ca spațiu curb, învăluitor pînă la rotunjirea sferică, atestă accentul pus pe valorile proximității protectoare a obiectelor, sau, pur și simplu, a elementelor cosmice. Pe orizontală, *cercul vetrei* traduce perfect o atare reverie, care mobilizează și o întreagă constelație imaginară concentrată în jurul a ceea ce poetul numește *preajma*, adică tocmai acea zonă a vecinătății lucrurilor ca semn al posibilității de comunicare cu exteriorul, al anulării solitudinii subiectului uman. Aspirînd să rămînă mereu în centrul lumii, acesta caută întotdeauna contactul nemijlocit sau măcar ecoul exteriorității imediate — *zvonul, murmurul, zumzetul, foșnetul, cutreierul* (elemente care-l apropie de sensibilitatea eminesciană), *răspunsul, semnul* și *tîlcul* lui. Nimic

---

[1] G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie J. Corti, Paris, 1942, p. 2.

nu e mai greu de suportat pentru Blaga decît absența acestor „mesaje", sentimentul că lumea poate deveni *opacă, surdă,* fără ecou la apelurile umane, excluzîndu-l, *lepădîndu-l* de la sine : analiza ipostazei problematizante a eului a adus deja în acest sens cîteva date revelatoare.

Întîrziind încă o clipă în universul „laudei somnului", vom observa că de exemplu în poezia *Noapte extatică* reveria proximității teluric/celest se dovedește foarte productivă. „Mimînd" inerția somnolent-embrionară, eul liric se abandonează nemișcării contemplative, ca pentru a reface comunicarea echilibrată dintre adînc și înalt, dintre „stele" și „țărînă" :

Adînc sub bătrînele
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-nchid fîntînile.
Așează-ți în cruce
gîndul și mînile.
Stele curgînd
ne spală țărînile.

În imediata apropiere, poemul *Liniște între lucruri bătrîne* construiește o imagine similară, angajînd totodată simbolistica centrului conjugată cu geometria spațiului boltit : „muntele iubit" este „*înconjurat* de lucruri bătrîne / acoperite cu mușchi din zilele facerii", învăluit de liniștea din „*cercul* ce ține laolaltă doagele *bolții*". O *Înviere de toate zilele* plasează eul „în *mijlocul* privighetorilor" chemînd imediat întrebarea : „Învie străbunii ?" și completînd astfel deschiderea spațială către înalt, cu una semnificînd adîncurile originare. Versurile următoare adaugă și echivalența metaforică a subiectului

uman cu *sămînța* — element al profunzimii telurice, dar promiţînd, în egală măsură, înălţarea solară : „Tată, te iert că-n adînc / m-ai semănat printre brazdele lumii".

Poezia mai nouă, inaugurată de *Nebănuitele trepte*, generalizează, aproape, reveria unui spaţiu circular/sferic, ale cărui obiecte devenite fraterne înconjoară protector fiinţa umană, dîndu-i sentimentul adevăratei împliniri. *Casa* poetului redevine lăcaş paradisiac asistat de şarpele benefic şi de „zeii din plai", „pulberea pragului... la fel ca şi sfera şi luna" sînt simţite ca aparţinînd de acum înainte definitiv făpturii deplin integrate în univers. „Focuri mari şi focuri line — / Cîte văd, atîtea inimi / bat în spaţii pentru mine" — poate să afirme omul cu sufletul reînnoit, descifrînd în „cutreierul sferic" al aştrilor un murmur solidar cu propria existenţă *(Răsărit magic)*. Între „viziunea geologică" a originilor, declanşată în mod semnificativ de imaginea conjugată a „piscurilor" şi „căldării de bazalt" (leagăn mineral) — şi încheindu-se prin reveria ascunderii *„sub* vegetale *scuturi, în* foi, *printre* liane, *sub* ecvatorul căldurii" — şi configurarea spaţiului final din *Epitaf*, diferenţa e minimă : scuturile vegetale sînt doar înlocuite cu ţărna trasă „peste ochi ca o gravă *pleoapă*", în timp ce căldarea-leagăn de bazalt se regăseşte în atributele materne acordate „gliilor" sub care sălăşluiesc — nouă împăcare a contrariilor, a adîncului şi înaltului — Mumele, „luminile mii" gata să adape încă o dată făptura simili-embrionară. Geometria universului originar şi cea a spaţiului, unde viaţa se încheie pentru a inaugura de fapt un alt ciclu, se dovedesc a fi astfel deplin convergente. Iar dacă ţinem seama de modul în care se alcătuieşte cadrul cosmic între cele două momente-limită, putem vorbi de o

perfectă coerență a viziunii spațiale în lirica blagiană, cel puțin atîta timp cît ne situăm în perspectiva marii mișcări mitice care trasează itinerarul *întoarcerii la origini*. (Însă, chiar atunci cînd, din celălalt punct de vedere, al omului problematic, lumea va deveni un „paradis în destrămare", modelul universului perfect, degajat pînă acum, va rămîne în fond neschimbat, putînd fi dedus indirect, ca obiect al nostalgiei înstrăinatului în căutare de echilibru.)

Întinsul teritoriu al postumelor nu infirmă modelul spațial conturat pînă acum. Și nu-l infirmă nici acele poezii care, precum în ciclul *Vîrsta de fier*, reactualizează imaginea universului ca paradis în destrămare, sub presiunea mai evidentă a circumstanțelor istorice (mutilarea în 1940 a frontierelor *patriei* — realitate puternic marcată simbolic în toată opera poetului) ori biografic-biologice (sentimentul inexorabilei treceri a timpului, perspectiva morții). Dimpotrivă, sub semnul restaurării relației ideale cu lumea sau al deteriorării ei, reveria blagiană a spațialității își păstrează și accentuează chiar trăsăturile inițiale, aducînd noi nuanțe. Citită în perspectiva în care ne situăm la acest nivel al analizei, poezia postumă dezvăluie identitatea fundamentală a geometriei circulare/sferice a lumii, prin angajarea în continuare a simbolurilor și dinamicii *oglindirii* (cum am anticipat deja, amintind cîteva piese reprezentative), prin sugestia deplinei echivalențe dintre *înaltul boltit* și *adîncul-cupă deschisă spre cer*, prin același apel al *proximității* obiectelor revitalizînd sentimentul de intimă securitate a ființei. Mai mult decît oricînd, lumea devine acum o *„vatră*-n lumină" (cum ne spusese încă poemul *Arhanghel spre vatră*) extinsă la dimensiunile înfloritoarei *grădini* paradisiace

și ale *patriei :* „Eutopia, mîndra grădină" din *Mirabila sămînță* unifică dealtfel aceste două spații simbolice, asociind, pe de altă parte, majoritatea elementelor spațiale ce constituie reveria structurantă a întregii poezii. Căci toate atributele Eutopiei o reliefează ca *univers paradigmatic,* Eden situat în centrul lumii, împrejmuit de puterile telurice în alianță cu cele uraniene („în *preajma* ei *fulgere rodnice* joacă / să-nalțe tăcutele seve-n lumină"), teritoriu în care subiectul uman se simte la rîndul său ca alimentat de seve materne. *Mirabila sămînță* reactivează, cu forța de convingere a capodoperei, și acea foarte caracteristică „schemă dinamică" a descinderii spre un adînc care la Blaga apare, încă o dată, în osmoză cu înaltul : în apropierea grămezilor de semințe de pe arii, se constituie reveria, atît de tipică, a *scufundării* „pîn'la gură în cada cu grîu" — realizare în imaginație a contactului elementar cu lumea, regăsire a marii păci din sînul matern. Copilul „despuiat de veșminte" se lăsa cuprins, învăluit de puterile germinative, devenind el însuși un fel de sămînță, împrejmuit, înecat ca în nisipuri marine ; reverie perpetuată pînă în actualele „timpuri tîrzii", marcînd „fierbintea dorință" a atingerii cu fața, pentru a le simți răcoarea acvatică, „povara de rîu". Dar este prezentă aici și tipica geometrie a spațiului boltit în înalt și deschis dinspre adînc, înconjurînd un centru care este eul-sămînță, cel scufundat printre „supremele puteri" pămîntene. „Boltitele amiezi" și „fundurile de mare" din *Pasărea sfîntă* sînt reactualizate aici într-o continuitate a obsesiei modelatoare ale cărei rădăcini le regăsim pînă departe la începuturile creației lui Blaga, în tandra învăluire a *umbrei* și *păcii* din *Gorunul* ori în umbrosul leagăn chtonian deschis în plină amiază solară din poezia

În lan. Și, la fel ca în poemul *În marea trecere,* se conturează aici o suită de bolți stratificate, ca să spunem așa, de la „cerul de înaltă lumină", pînă la „amiezile de grădină" mai apropiate, ori la „veacul pădureț" ce le repetă ca un ecou, — toate cuprinse în *foșnetul* și *murmurul* aici alintător, altădată dezmierdător, al somnolentelor semințe ce sînt în același timp „zei solari" și „puteri" ale adîncului, menite să fie zvîrlite în „*brazde* de martie" :

Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină
s-ascunde în fieștecare din ele cînd dorm.
Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amiezi de grădină,
un veac pădureț
și-un murmur de neam cîntăreț.

Cosmosul sferic se particularizează astfel ca *țară-grădină paradisiacă,* cum se mai întîmplase nu o dată în poezia lui Blaga, bunăoară în poemul *Țară,* din volumul *La cumpăna apelor.* „Țara și-a-mpins hotarele / toate pînă la cer" — începea o strofă, sugerînd dubla cuprindere spațială între cerul arcuit și cîmpul-receptacul. Este o geometrie solidară, cum se vede, cu arhetipul *cercului* și *sferei,* chemat să modeleze și viziunea asupra timpului, ca printr-un fel de contaminare și de transfer, sugestie a permanenței prin ciclicitate. Spațiului circular/sferic îi corespunde astfel un *cerc al timpului :* „Vulturi rotesc — minutare în veșnicul ceas / peste cîmp și oier" — și chiar o *boltă,* prin asimilarea *cerului* cu *timpul* veșnic, precum în poezia postumă *Glas în paradis,* unde regăsim în plină desfășurare modelul imaginar activ pe tot parcursul operei :

Vino să ședem subt pom.
Deasupra încă-i veac ceresc.
În vîntul adevărului,
în marea umbră-a mărului,
vreau părul să ți-l despletesc
să fluture ca-n vis
către hotarul pămîntesc.

Corespunzător cu dinamica oglindirii acvatice (de tipul : fîntînă=ochi al cerului deschis în pămînt) apare, pînă în postume, imaginea telurică a cerului răsturnat, ca în *Cuvînt peste poarta din urmă :*

Trecătorule, aceste țărîne și lespezi
gîndul tău binecuvinte-le.
Ceruri înmormîntate
sunt toate mormintele.

Într-un sens similar putem citi și aceste versuri din *Focuri de primăvară :* „Îngînînd prin văi tăria / sună ramul, sună glia" ; — sau din *Alean,* vorbind despre „cutreierul prin spații / care-n altele-și răspund". Mai mult, poate, decît în orice altă parte a operei, motivul liric al *murmurului (foșnet, zvon, îngînare, iureș* etc.) este productiv în versurile postume dominate de spectacolul universalei germinații și modelate în continuare, la nivelul spațialității, de reveria *proximității,* a *prejmei.* „Toate cîntă pentru semeni / toate își răspund prin liniști" — sună un vers din *Noapte de mai,* ca un ecou al goetheanului „zvon de sfere înfrățite" ; sufletul omului „se privește-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă", „lucruri suntem, printre lucruri" etc. Un *Sonet* transformă chiar un simbol al verticalității, cum este *turnul,* în sensul „adaptării" lui la dubla deschidere a viziunii blagiene

spre înalt și adînc, prin intermediul unui simbol subordonat — *clopotul* — echivalat adesea cu o *inimă* și apropiat astfel de verticalitatea însăși a ființei umane, prezență deopotrivă telurică și celestă :

Inima înaltă-a unei țări
e clopotul, ce cîteodată
l-auzi din turn, sau altădată
inima adînc-a unei mări.

La San-Marc, Belèm sau Notre Dame
un clopot însă niciodată
ca inima în piept de fată
nu răsun-așa frumos prin an.

Interesantă, dar deloc surprinzătoare, după cele spuse pînă aici, convergență a vectorilor imaginarului ! În spațiul sferic sau circular se revelează, în ultimă instanță, ca o prezență centrală și în același timp unificatoare a teluricului cu uranianul, a adîncului cu înaltul, o *axis mundi*, pe care o vom regăsi mereu în „geografia mitologică" blagiană. Dar cea mai vie axă a lumii este *eul poetic* însuși, cu „fruntea menită înălțărilor" sau cu „cap aplecat" spre țărînă, visîndu-se însă în poziția sa ideală în lume ca verticalitate ce leagă zenit și nadir, înconjurată mereu, protector, de universul modelat în chip de matrice. Nu e, poate, lipsit de semnificație să atragem atenția asupra modului în care se înfățișează această echivalare a ființei umane cu o *axis mundi*, în poemul care concentrează aproape toate elementele reveriei material-spațiale a lui Blaga, și anume, *Mirabila sămînță*. Ne reamintim astfel că poetul reactualizează în memorie vremea cînd, „copil îl plăcea despoiat de veștminte / să intre în picioare în cada cu grîu / cufundat pîn'la gură

în boabe de aur". Nu e greu de observat că se reface aici o *gesticulație arhetipală* în care se întîlnesc, într-o excepțională sinteză, figurile spațiului blagian : relația între marile nivele cosmice prin intermediul ființei-axă a lumii, valorizarea materiei sub semnul intimității, rotunjirea ansamblului de elemente spațiale conjugate, poziția „embrionară" a eului ca într-un pîntece matern, „etajarea" corporalității între nivelele (deja remarcate în analiza ipostazelor subiectului) altădată în conflict, ale gîndului și trupului teluric-acvatic : „scufundarea" e întîi de toate a părților „viscerale", în timp ce *capul,* sediu al *gîndului,* rămîne afară, în plină lumină solară !

De la *săgeata* din *Poemele luminii,* care năzuiește să spintece nemărginirea, dar de fapt se scufundă, cum am văzut, și se îneacă în *valuri* de lumină (urcuș convertit, printr-o semnificativă răsturnare a valorii, în *coborîre),* la ipostaza inert-embrionară a eului învăluit de umbra jucăușă a gorunului, pînă la *Mirabila sămînță* ori la reîntoarcerea în nu mai puțin învăluitorul „ciclu al elementelor" din *Glas de seară,* același model imaginar, aceeași obsesie structurantă funcționează în lirica lui Blaga. Și e grăitor faptul că reveria timpurilor și spațiilor genezei, reactualizînd arhetipul paradisului originar, propune o viziune în care redescoperim o identică năzuință formativă :

Aprilie era *moale.* Stele *calde* mai nășteau *prin preajmă*
. . . . . .
Prin crengi de pini *sunau* atomii și păunii,
și *aripi* nevăzute s-auzeau în poarta lumii

Un gureș și obștesc descînt era, *pe-aproape și departe.*
(Ziua a șaptea)

Încă și încă o dată spațiul blagian se conturează, în rotunjimile benefice ale proximității, în murmurul cosmicei germinații, ca lume în care eul uman se vrea cuprins, inclus, învăluit, pentru a putea comunica, pînă la identificare, cu exteriorul.

Sferă sau *cerc, vatră* sau *patrie-grădină edenică,* universul lui Lucian Blaga se încheagă deci ca spațiu arhetipal, în care valorile acestei geometrii mitice primesc culoarea particulară a viziunii sale. Asemenea figuri spațiale cu valoare generală decid asupra configurației mai particularizate a acelei „geografii mitologice" despre care Blaga va vorbi în *Elogiul satului românesc* (1937), într-un moment cînd o mare parte a operei sale o construise deja în concretul poemelor. Încît considerațiile din acest text explicativ au mai mult valoarea unor concluzii menite să articuleze mai limpede și pe alte planuri ale meditației o lume ce se oferise în complexitatea ei de semne privirii cititorului de poezie. Va trebui însă să ținem seama de acest „elogiu", ca de un element auxiliar în demersul analitic menit să descifreze un strat mai de adîncime al hărții lirice blagiene.

BCU IASI CENTRAL LIBRARY

O „GEOGRAFIE MITOLOGICĂ"

În interpretarea dată de Blaga în *Elogiul satului românesc* sau în *Geneza metaforei și sensul culturii*, sintagma „geografie mitologică" se suprapune practic coordonatelor simbolice ale *satului arhaic* sau, cum îl numește poetul pentru a-i evidenția caracterul emblematic, *„satul-idee"*. Ea apare, cum spuneam, într-un moment cînd liniile majore ale creației sale fuseseră deja trasate : sîntem în 1937, deci după tipărirea unor cărți ca *În marea trecere, Laudă somnului* ori *La cumpăna apelor* — tot atîtea repere ale unui univers liric de o excepțională coerență interioară. Considerațiile lui Blaga din cele două texte citate reiau, prelungindu-le și adîncindu-le, liniile directoare a ceea ce fusese afirmat încă într-o fază inițială — aceea a *Poemelor luminii* — doar ca un posibil *program de creație*, ca schiță a unei viziuni ce urma să fie dezvoltată. Privite paralel, versurile din poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* și paginile din *Elogiu satului românesc* atestă desfășurarea unei problematici solidare. Rezumată sumar, ea se reduce, în poemul amintit, la opoziția, îndelung comentată de critică, a două tipuri de cunoaștere și de situare în relație cu universul exterior — perspectiva pur intelectuală, analitică, nu lip-

sită de intenţii pragmatice, iar pe de altă parte unghiul de vedere *poetic : lumina altora* şi *lumina mea.* Peste aproape două decenii, discursul de recepţie la Academia Română motivează acest raport contrastant, opunînd — alături de două tipuri de sensibilitate — şi două *spaţii* corespunzătoare : modelul uman şi spaţial idealizat al *vechiului sat românesc* şi cel al *oraşului modern.* Trecînd în revistă atributele „satului-idee", reţinem că : „Satul nu este situat într-o geografie pur materială şi în reţeaua determinantelor mecanice, ca oraşul ; pentru propria sa conştiinţă, satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic". Apoi : „Omul satului, întrucît izbuteşte să se menţină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăieşte în întregul unei lumi — pentru acest întreg ; el se găseşte în raport de supremă intimitate cu totalul şi într-un neîntrerupt schimb de taine şi revelări cu acesta". Şi încă : „Faptele şi întîmplările se prelungesc pentru omul de la sat într-o imaginaţie mitică permanent disponibilă", omul satului trăieşte „experienţa vie a lumii ca totalitate". — Dimpotrivă, spaţiul oraşului determină existenţa „în fragment, în concretul mecanic, într-o trează tristeţe şi într-o superficialitate lucidă"[1].

Nu e nevoie să multiplicăm exemplele pentru a ne da seama, pe de o parte, că Blaga figurează aici, în perspectivă romantică, un spaţiu *poetic,* o lume în care obiectele au, dincolo de valoarea lor concretă, şi o valoare

---

1. Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc,* în *Isvoade,* Ed. Minerva, Buc., 1972, pp. 33—48.

de *semne,* de simboluri trimiţînd la un sens care le depăşeşte, la o viziune globală. Existenţa este asimilabilă aici unui *ritual,* limbajul deţine o funcţie de comunicare magică cu obiectele. Celălalt spaţiu şi tip uman sînt lipsite de poezie : realul rămîne „concret-mecanic", străin de „taină", fără acces la înţelesurile metafizice ale existenţei, se înfăţişează aşadar ca *a-simbolic.* Cum am văzut în primul capitol al studiului nostru, eul ipostaziat în acest perimetru vede realul doar în imediateţea lui pragmatică, în multiplicitatea obiectelor sale izolate, fragmentare, fără rezonanţă cosmică. Luciditatea lui e tristă, intelectul este rupt de afect, raţiunea învinge intuiţia participantă, poetul e înlocuit de omul prozaic. În termeni romantici, conştiinţa individuaţiei marchează ruptura, alienarea de univers, ea este atributul omului alungat din paradis, stigmatul definitivei „căderi", în sensul mitologiei biblice. Poezia lui Blaga (îndeosebi odată cu *În marea trecere)* se structurase tocmai în funcţie de o asemenea dihotomie şi, dealtfel, cum se poate uşor observa, discursul din *Elogiu* se identifică în esenţă cu cel al creaţiei imediat anterioare.

Dacă privim însă lucrurile într-o perspectivă mai largă, observăm că o carte precum *În marea trecere* nu făcuse decît să accentueze, urmînd logica internă a mitului conturat de întreaga lirică a lui Blaga, trăsăturile unui spaţiu arhetipal, ale cărui frontiere trec cu mult dincolo de teritoriul inaugurat la această dată, acoperind spaţiul liric blagian în totalitatea sa. Putem spune atunci că o „geografie mitologică" este nu numai aceea a „satului-idee", ci întreg spaţiul liric la care ne referim. E însă foarte adevărat că tensiunile lăuntrice ale eului declanşate din momentul simbolicei morţi a lui Pan conferă un

relief particular îndeosebi acelui „cerc al vetrei", lumii unde „nimic nu vrea să fie altfel decît este", întrucît relativ calmei raportări anterioare la exteriorul lumii i se substituie de atunci înainte drama unor opțiuni, înfruntarea unor obstacole, năzuința depășirii lor, ce dau reveriei subiectului accente mai puternice și un relief mai marcat.

Elogiul satului românesc pune foarte limpede în lumină această situație, distingînd între spațiul rămas între coordonate mitice (identificat cu satul arhaic) și cel care și-a pierdut trăsăturile originare (spațiul citadin). O lume „rotundă", situată în poziție centrală, suficientă sieși ca o monadă, este opusă lumii fragmentare, a cărei geometrie e grav deteriorată. Într-un anume sens, se poate spune că un asemenea univers deține — în măsura în care se constituie ca lume „creată în ziua dintîi" — atributele oricărui *spațiu sacru*. El se înfățișează ca lume *completă*, angajînd elemente uraniene și telurice, față de care ființa umană se definește ea însăși ca un *microcosmos*, existență participantă, deschisă marelui univers, exprimîndu-se ca un fel de *axis mundi*. Constanta situare a subiectului în ipostaza de om integrat ritmurilor cosmice, în „mijlocul lumii" (situare prezentă, cum am văzut, și la nivele mai de adîncime ale imaginarului) este deplin probantă în acest sens, în timp ce eul problematic se înscrie, evident, într-o lume „profană" [1].

Cum se prezintă această lume la nivelul celei mai generale organizări a spațiului am putut deduce din ana-

[1] Distincțiile făcute de Mircea Eliade în, bunăoară, *Le sacré et le profane* (Gallimard, Paris, 1965) pot constitui, într-o analiză a spațiului blagian, un prețios-auxiliar ; ele se suprapun în mare măsură caracterizărilor lui Lucian Blaga din *Elogiul satului românesc*.

lizele anterioare, degajînd, sub semnul reveriei dominante a intimității, figurile *sferei* și *cercului*, ale *spațiului boltit* sau deschis ca un *receptacul*, ale *vetrei* (rotunde și centrale) ori *grădinii* paradisiace — acestea din urmă fiind unități spațiale ce presupun, la rîndul lor, *împrejmuirea*, comunicarea cu cosmosul „matern". Dar lectura poeziei lui Blaga descoperă de asemenea prezența cîtorva repere „geografice" la care poetul face apel în mod constant. Acestea constituie punctele „fixe" pe harta liricii sale, elemente cu o valoare simbolică relativ stabilă în „sistemul" său particular de referință — și care se vădesc a deține, pe de altă parte, roluri și semnificații consacrate în imaginarul universal. Așa sînt *muntele*, *peștera*, *pădurea*, unele elemente acvatice precum : *ie-zerul (lacul)*, *izvorul*, *fîntîna*, *rîul (albia)*, un întreg *bestiar* învestit cu valori simbolice (elementele ornitologice — *pasărea*, ca termen generic, *vulturul*, *ciocîrlia*, *privighetoarea*, *lebăda*, *corbul*, *porumbelul* — sau alte elemente ale faunei, precum : *cerbul*, *căprioara*, *ursul*, *șarpele*, *albina* sau animalul fabulos *unicornul (inorogul)* etc.

Caracterizată global, de către însuși poetul, „geografia mitologică" apare ca un „tărîm de legendă", ca o lume a *poveștii*, deci a *mitului*. Frecvența cu care *povestea* apare în lirica lui Blaga face din ea un atribut esențial, calificînd sintetic universul „corolei de minuni", deschiderea spre fabulosul originilor, acea „prelungire în mit" a lumii umane marcînd solidaritatea prezentului cu un timp etern, cu un „mers de viață totalitar". Contextele în care apare evidențiază în *poveste* tocmai relația cu obîrșiile, apartenența la un timp și spațiu ale Genezei, sacralizarea lumii profane, comunicarea subiectu-

lui uman cu colectivitatea strămoşilor, transfigurarea eului în sensul restaurării condiţiei sale originare, „paradisiace".

Or, reperele „geografice" pe care le-am menţionat — *munte, peşteră, pădure* — reprezintă tocmai asemenea teritorii în care existenţa primeşte aura poveştii şi a legendei, în care fiece act uman devine exemplar. Sînt repere *arhetipale,* cărora Blaga le acordă înţelesuri personale, subordonîndu-le propriei obsesii modelatoare. Faptul că recurge în primul rînd la ele, selectîndu-le dintr-o arie simbolică mai vastă, este deja în sine însuşi semnificativ, dar acestor semnificaţii permanente poetul le imprimă pecetea propriei sensibilităţi.

În primele sale două cărţi asemenea repere fuseseră încadrate, cum am văzut deja, într-un spaţiu plin de termeni generici. *Muntele* putea simboliza atunci, în linii mari, o voinţă de ascensiune, dar — ca în poemul intitulat *Sus* — o atare înălţare îşi primea adevărata valoare în măsura în care însemna o apropiere de *bolta* cerului, angajînd deci sentimentul comunicării intime cu înaltul... împrejmuitor. Valorizat similar cu spaţiul adîncimii *(marea),* muntele era convocat, în *Daţi-mi un trup voi munţilor,* tot ca posibil trup ocrotitor pentru eul reprezentat în chip de inimă-centru al lumii, şi — la fel cu „pămîntul larg" — era asimilat „trunchiului" în care reveria blagiană plasa aceeaşi „năprasnică inimă", acelaşi „strașnic suflet". În fond, spaţiul montan apărea valorizat îndeosebi prin cuprinzătoarea sa deschidere ca *grotă* sau *peşteră,* aşadar mai puţin ca simbol ascensional, cît în calitatea sa de „cavitate perfectă" (cum ar spune un G. Bachelard) — imagine solidară cu toate celelalte care reprezintă spaţiul curb, învăluitor. Nu deve-

10 — c. 849

nise oare întreg universul (în poemul *Stalactita)* o „grotă uriașă în care cerul este bolta“ ? Și imaginea însăși a stalactitei nu era, în ultimă instanță, o reprezentare a subiectului uman ca *axă a lumii* unificînd adîncul cu înaltul și realizînd astfel o semnificativă dublare a valorilor simbolice ale spațiului montan extins la dimensiuni cosmice ? — La rîndul său, gorunul „din margine de codru“ primise, mai mult decît niște valori ascensionale, caracteristicile descinderii menite să recupereze, în planul inconștientului, obsesia întoarcerii la sînul matern. Ciudatul arbore-grotă al lui Blaga, element telurico-silvestru, atestă de timpuriu în creația sa forța cu care se impune modelul lăuntric. În trunchiul gorunului crește sicriul, copacul sintetizează echilibrat înălțarea uraniană și coborîrea chtoniană, probînd acel „sincretism al imaginilor“ pe care autorul studiului despre *Pămîntul și reveriile repaosului* îl descoperea tocmai în valorizarea simbolică a *grotei :* „Grota este un lăcaș. (...) Dar, prin chiar faptul de a chema visele terestre, acest lăcaș este în același timp primul și ultimul. El devine o imagine a maternității, a morții. Îngroparea în cavernă este o întoarcere la mamă.“ [1] Într-o peșteră locuiește și Pan, zeul adăpat matern de natură, iar o imagine a „cavității perfecte“ exprimă, cum am putut constata, pînă și mormîntul *(Gîndurile unui mort).*

Astfel de valori ale spațiului montan și silvestru sînt conținute și se conservă pe parcursul întregii opere. Figurînd o lume originară, *muntele, peștera, pădurea* vor fi mereu puse în relație cu *povestea,* fiind chemate cele dintîi să o aproximeze. Este semnificativ astfel că, în

[1] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos,* José Corti, Paris, 1948, p. 208.

momentul cînd opune — așa cum o va face mai tîrziu în *Elogiul satului românesc* — lumea *orașului* și cea a *poveștii,* poetul face apel în primul rînd la *munte* și *pădure* [1]. Cetății blestemate i se deschide astfel o singură perspectivă salvatoare :

> Dar sus, la o mie de metri-nălțime spre răsărit
> stelele-și spun povești prin cetini de brazi
> și-n miez de noapte rîtul mistreților
> deschide izvoarele.
>
> *(Veac).*

Într-un context similar, o atare deschidere spațială fusese sugerată în *Semne,* în care orașul apocaliptic e confruntat cu natura primară, reprezentată de *munți* și *pădure,* teritorii în contingență cu *povestea* — „marea, marea poveste". O umanitate amenințată cu destrămarea pornește ca dintr-o biblică vale a plîngerii, către înălțimile unde legi noi urmează să fundamenteze un statut existențial conform cu al marelui cosmos originar : „Din orașele pămîntului / fecioare albe vor porni / cu priviri înalte către munți. / Pe urma lor vor merge tineri goi / spre sori păduratici, / și tot ce e trup omenesc va purcede / să mai învețe odat' / poveștile uitate ale sîngelui".

Este vorba de fapt de o mișcare de recuperare a centralității existenței umane, poziție pe care muntele o simbolizează în calitatea sa de *axă a lumii,* prin care — cum spune Mircea Eliade — „cele trei nivele cosmice —

---

[1] În același sens, v. și D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga,* capitolul *Muntele,* p. 56 și urm.

Pămînt, Cer, tărîmuri inferioare — devin comunicante."[1] Ca în credinţele societăţilor arhaice, autentica lume umană este considerată şi la poetul nostru ca „loc înalt", „ţinutul cel mai înalt", întrucît este „locul cel mai apropiat de cer".[2]

Decurge de aici, şi la Blaga, o specifică interpretare simbolică a *văii*, spaţiu comportînd o dublă deschidere semnificativă. Un prim sens, negativ, este sugerat chiar de poemul citat mai sus, unde *valea*, fără a fi numită direct, apare ca ţinut al apocalipsei, ce se cere abandonat prin urcuşul spre „depărtatele sălbăticii cu stele mari". În acest caz este reţinut atributul negativ al *văii*, ca distanţare de locul înalt al contingenţei cu cerul : este spaţiul în care se află *oraşul*, *cetatea umană profană*, teritorii ale recluziunii individualiste a omului problematic, în contrast cu ceea ce poetul va numi, ca metaforă a muntelui sacru, „cetatea zeilor" (*Răsărit magic*). O asemenea valorificare negativă a lumii de jos a *văii* o vom regăsi şi mai tîrziu, bunăoară în *Poetul*, din *Nebănuitele trepte*. Ca şi colectivitatea umană pornită spre munţii salvatori, poetul „cele mai mari, cele mai crunte dureri şi le-a stins / în muntele singurătăţii, ce şi-a ales" ; „Poetul, cu numele şters şi pierdut, *s-a retras / sub pavăza muntelui*, / făcîndu-se prieten înaltelor piscuri de piatră" — scrie Blaga, adăugînd că : „Nu l-a ucis *amarnica grije din vale*, nici gîndul / că Dumnezeu răpitu-şi-a singur putinţa-ntrupării". Nu altele sînt atributele *văii* chiar şi în unele dintre postume, precum *Sfîrşit de an*, care lasă totuşi deschisă posibilitatea regenerării : „În

---

[1] M. Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 34.

[2] *Ibidem*, p. 36.

valea încercată de îndoieli / și numai rar, ce rar, de vreo credință, / sunt, totuși, încă multe cu putință, / minuni, aurore, rîset și-nvieri". În plină „vîrstă de fier" (cînd se reactualizează viziunea „paradisului în destrămare"), poetul va scrie, angajînd încă o dată figura spațială a văii dominate de spaime apocaliptice, dar corectînd-o din nou printr-un apel la înălțarea spre cer, ca o *axis mundi :*

> Fericită-i acum numai valea ce are un sfînt !
> Un sfînt de la care umanele umbre să-nveţe
> cum trebuie între pămînt şi tărie să stea.
> Un sfînt neclintit care cată mereu la aceeaşi stea
> şi-n spaima de pretutindeni
> nu-şi absoarbe în trup aureola.

Dar trebuie oare să vedem *muntele* și *valea* ca spații absolut contrastante în viziunea lui Blaga ? — Dacă ne amintim de geometria zigzagată — deal-vale, suită de urcușuri și căderi — din *Spațiul mioritic*, am putea fi tentați să deducem dintr-o astfel de succesiune prezentă și în poezie, un fel de transpunere a „schemei" mioritice. O atare apropiere — ne dăm seama imediat — nu poate fi însă decît foarte relativă, de vreme ce, cum am constatat deja din analiza modelelor spațiale, schema dinamică a „căderii" apare valorizată la Blaga de cele mai multe ori pozitiv, drept coborîre spre un adînc al intimității protectoare. Or, valea e cădere doar în măsura în care nu se mai deschide către înalt, rămînînd opacă la „aurorele" și „nimbul" în stare să ateste osmoza elementului teluric cu cel uranian — ceea ce se și întîmplă în aria de acțiune a omului problematic, incapabil să se mențină în „neclintirea" sfințeniei, adică a permanenței comunicării dintre „pămînt și tărie". În general, lumea

de jos a lui Blaga este și un „cer de jos", marcînd interferențele fertile dintre teluric și celest. *Valea* devine spațiu benign de îndată ce se definește ca *receptacul* primitor al luminii astrale — și atunci ea se deschide ca *albie, fîntînă, vatră, cuib,* „plin de aromele zeului", *brazdă* promițătoare de germinații într-un *pămînt-grădină,* într-un *univers floral* (florile sînt „lumini" izvorînd din subterane, „aureole pierdute pe cîmp de sfinții trecutului") ori un univers arborescent („basmul arborescent"), cîmp năpădit de ierburi ori acoperit de lanuri ce se coc sub soarele verii etc.

Muntele însuși nu este valorizat simbolic — cum am văzut — doar ca semn ascensional, ci și (și îndeosebi) ca deschidere către submundan, prin *grotă, pădure boltită, pîlnie* a iezerelor, *căldare* de bazalt invadată de vegetație. Cînd vorbește despre „muntele iubit", Blaga și-l reprezintă în geometria definitorie pentru o *axă a lumii* împrejmuită de obiecte străvechi, vegheat de proximitatea aștrilor nocturni, centru al lumii în jurul căruia par a gravita, protectoare, cele șapte planete ghicite abia în „întunericul bun" :

> În apropiere e muntele meu, munte iubit.
> Înconjurat de lucruri bătrîne
> acoperite cu mușchi din zilele facerii,
> în seara cu cei șapte sori negri
> cari aduc întunericul bun,
> ar trebui să fiu mulțumit.
> Liniște este destulă în cercul
> ce ține laolaltă doagele bolții.
>
> *(Liniște între lucruri bătrîne)*

Semnificativă pentru valorile spațiului montan la Blaga este și poezia *Munte vrăjit (În marea trecere)* unde, înaintea mișcării ascensionale, se impune aceea a pătrunderii-descindere într-o cavitate, într-un spațiu închis, în care își fac eminescian apariția înfățișările unui tărîm de poveste : *„Intru în munte. O poartă de piatră / încet s-a închis"*. Și numai după ce această pătrundere în intimitatea telurică s-a produs, se poate desfășura în voie reveria ascensiunii, care atrage în egală măsură — prin simbolul spațial al *lacului* — imaginea cerului de sus și a celui de jos, oglindit în apa profundă : „Gînd, vis și punte mă saltă. / Ce vinete lacuri ! Ce vreme înaltă !" O faună stilizată, decorativă, acompaniază această visare, din care nu lipsește nici *zumzetul*, variantă a generalului *murmur* sau *zvon* ce se aude în poezia lui Blaga ori de cîte ori se încearcă sugestia întrepătrunderii nivelelor existenței, a comunicării osmotice a făpturii umane cu universul : „Din ferigă vulpea de aur mă latră. // Jivine mai sfinte-mi ling mînile : stranii, / vrăjite, cu ochii întorși se strecoară. / Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară / albinele morții, și anii. Și anii". Apariția „albinelor morții" în acest context nu trebuie să deruteze : ea semnalează bivalența simbolică a unui atare spațiu, care e — cum spunea și Bachelard — în egală măsură al profunzimilor originare-materne și al morții, ca o sedimentare, aceasta, a repetatelor, succesivelor stingeri ale lumii într-o geologie a adîncului echivalentă în ultimă instanță cu un timp imobilizat în som-

nul originar. Altfel spus, intrarea în munte semnifică la poetul nostru reluarea contactului cu un spațiu sacru, ce concentrează, ca „Mumele de sub glii" ori semințele — zei solari, puterile creșterilor și morților, rădăcinile profunde ale ființei.

Aproape paralel se constituie imaginea spațiului din *Haiducul*, cel care *„intră* în codru, în *patria* verde" și care : *„S-a pierde în munte,* s-a pierde / uitîndu-și de mumă și moarte. // S-a duce *tot mai adînc* pînă unde *se-nchid* toamna șerpii *subt stîncă"*, urmînd „să desferece *duhul pădurii* / și *șipote negre cari cîntă"*.

E o mișcare, în fond, de pierdere a identității individuale, de anonimizare, prin eliberarea de limitele temporale, de atingere a unor nivele de adîncime, într-un centru mundan revelator pentru esența „obscură", nocturnă a existenței. E de remarcat că simbolul *apei negre*, în genere negativ, deținător de sugestii thanatice, este convertit pozitiv la Blaga : șipotele negre *cîntă*, aduc la suprafață acel „cîntec al obîrșiilor" pe care-l vom regăsi în „murmurul de neam cîntăreț" ce se va auzi mai tîrziu prin somnul „mirabilei semințe". (Că o asemenea schemă dinamică bivalentă are la Blaga o funcție modelatoare de viziune o dovedește și teatrul său ; este suficient să facem apel la structura mitică a dramei *Avram Iancu :* într-un prim moment, „pasărea fără somn cată să se facă om", pentru ca apoi eroul să intre din nou în matricea originară, ca și haiducul ce se pierde în obscuritatea muntelui și a pădurii ; iar în *Meșterul Manole*, din trupul omenesc îngropat embrionar în zidurile ctitoriei, va crește în plină, eternă lumină solară, monumentul „paradisiac".)

Sub semnul „vrăjii" se înscrie și poemul *În munți*[1], expresiv din unghiul ce ne preocupă acum, pentru definirea spațiului montan și silvestru ca scenă pe care se desfășoară spectacolul „suprafiresc" : în miez de noapte, izvorînd parcă din centrul cel mai obscur al universului, o întreagă lume de fantasme se interferează cu cea reală, i se substituie chiar. *Muntele* și *pădurea* devin aici „locuri mitologice" similare cu cele pe care imaginația copilului din *Hronicul și cîntecul vîrstelor* le descoperea pretutindeni în universul „poveștii" generalizate. În înalt sau adînc, acest spațiu permite realizarea contingenței cu marele cosmos : „Duhul mușchiului umed / umblă prin văgăuni", „Peste muche trecînd / fetele stînilor — își freacă de lună umerii goi", Dumnezeu însuși „mocnește sub copaci" retrăgîndu-se în fața păginelor puteri ale pămîntului, „noaptea pădurii" pătrunde în fagii bătrîni și în sîngele oilor, balaurul fabulos visează „sub scut de stînci". Pentru ca într-un poem precum *Somn*, pădurea și muntele să fie interpretate iarăși mai mult ca niște spații ale intimității, cavități promițînd întoarcerea făpturilor și obiectelor în rotunjimea inițială a nopții monadice : „se retrag în pădure și-n peșteri potecile".

O singură dată, în *Răsărit magic (Nebănuitele trepte)*, muntele se înfățișează într-o transparență aparent solară, lipsit de atributele telurice care-l calificau și ca spațiu al profunzimii nocturne :

> Sus, în lumină, ce fragil
> apare muntele !

---

[1] O excelentă analiză a acestui text, în toate articulațiile sale, a realizat Sorin Alexandrescu în volumul *Analize literare și stilistice*, Ed. didactică și pedagogică, Buc., 1967, p. 125—130.

Cetatea zeilor din ochii de copil
uşor se sfarmă ca mătasea veche...

Dar prin aceasta muntele nu devine „un loc al luminii“ [1], sau — dacă lumină e — atunci ea nu este de altă natură decît cea din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* : lumină selenară, soră cu întunericul. Astrul împlinindu-se „liturgic“ în văi „dezbracă patria de întuneric“, dar „sporind taina nopţii“, precum altădată razele albe, tremurătoare, ce atenuau contururile-limită ale lucrurilor, creînd o atmosferă de intimă comunicare între tot şi toate şi, în primul rînd, între subiectul uman aşteptînd cu propria-i lumină („cu floarea mea de foc în mîni“), momentul miraculoasei comunicări cu lumina nocturnă ce învăluie în murmurul său scînteietor („în miez de noapte un cutreier sferic“) eu şi univers, pentru a reface, prin situarea între „preamăritele săptămîni“ o unitate de început de lume. Receptaculul deschis spre înalt al *văilor* se poate umple de lumina venită de sus, materia densă a muntelui se pătrunde de aceeaşi lumină, dar nu pentru a distinge mai clar obiectul în spaţiul propus privirii ci, dimpotrivă, pentru a-l integra, sfărîmîndu-i limitele, în „haosul diafan“. Omul poate întîmpina atunci cu o naivitate primară („cetatea zeilor“ e privită prin „ochii de copil“) un univers cu care se contopeşte, aşa cum altădată „eul“ i se îneca precum „para unei facle în văpaia zilei“.

Pînă tîrziu, în postume, vădind o remarcabilă consecvenţă din partea poetului, muntele rămîne deopotrivă „loc înalt“ şi „loc adînc“, îngăduind, prin întîiul atribut, apropierea de lumile astrale, de zeii solari (urcuşul

[1] G. Gană, *Op. cit.*, p. 192.

duce „pînă-n pragul unui zeu", vîrfurile sacre se proiectează în albastru), iar prin al doilea, coborîrea spre tărîmul izvoarelor, spre „bolțile" și „tainițele de mii de ani" ascunse sub pași *(Grădiște)*. Muntele „diurn" se completează mereu cu cel „nocturn", ridicarea *culmii* presupune adăpostirea în tainice *bolți* a unei lumi subterane și obscure, „norul de sus" se află în echilibru cu „mușchiul verde", în rîul de pe pămînt se răsfrînge rîul ceresc, totul sfîrșește în murmurul cosmic care cuprinde ființa umană împărtășind-o cu Totul integrator :

> Iar noaptea, în același loc, ne-or lumina
> lucind din prunduri și din unde,
> comorile-ngropate-n matca rîului ceresc.
> Murmurul nostru, visul, se va-mpărtăși
> din nemurire printre greierii ce cîntă
> și printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc.

Dubla valorizare simbolică a muntelui — *axis mundi*, în sens ascensional (piscul) și descendent (peșteră, grotă) — este frecvent servită la Blaga și de prezența, în chiar teritoriul ascensional, a acelei figuri arhetipale a spațiului-receptacul, care este „pîlnia muntelui" ori „căldarea de bazalt". În perimetrul celei mai dense materii telurice se deschide mereu o zonă a oglindirii, a transparenței și deci a interferenței dintre adînc și înalt. Muntele lui Blaga este aproape întotdeauna populat de *lacuri, iezere*, în care se reproduce în mic bolta răsturnată a cerului ; „ochi atotînțelegător era iezerul sfînt" — se spune în *Amintire*, după ce spațiul montan mai fusese pus o dată, tot aici, în relație cu lumina celestă : „Pe culmile vechi unde *soarele iese din pămînt* / zvon legendar se ridica din brazi". „Vinetele lacuri" ori „iezerul netulburat", „lacurile de munte" printre care se înfiripă reveria

unei vederi umane de dimensiuni cosmice indică solidaritatea, prezentă la toate nivelele imaginarului, dintre elementul terestru și cel uranian, marcînd obsesia fundamentalei, originarei unități a obiectelor lumii și a acestora cu ființa umană.

Dar teritoriul montan se află, ca spațiu simbolic, în strînsă relație cu cel al *pădurii*. Simbioza lor a putut apărea deja în exemplele comentate pînă acum, unde „patria verde" (altădată „ceasul verde al pădurii") era învestită de asemenea cu valori ale protecției „materne", definindu-se astfel mai degrabă ca o „matria" [1]. Ceea ce se impune în primul plan al figurației spațiale legate de *pădure* este, cum am văzut, *arcuirea, boltirea* ei, ca un cer mai coborît, peste făpturile pămîntului : „frunzare se boltesc adînci", peste capul Marelui Orb se ridică „bolta aspră de stejar", altundeva se vorbește despre „amurgul gorunilor sferici" în asociere cu „un zvon de trecute, pierdute biserici", „a Valahiei deasă, reavănă dumbravă" vizitează reveria poetului ce se definește el însuși ca „om de pădure" iubitor de umbră. Prin analogie, *grădinile* „satului-idee" configurează și ele un spațiu ocrotitor, asimilabil *casei* : „Din frunzele satului ies / ca dintr-o biblică șatră" — *Sat natal*. Adesea, valorile simbolice ale pădurii sînt preluate de *arborele* singur, în virtutea atributelor sale de axă a lumii, element realizînd legătura organică dintre pămînt și cer, adînc și înalt. Încă în *Poemele luminii, gorunul* reprezentase magistral aceste valori, subordonate deplin modelului ima-

[1] G. Durand a fost pe deplin îndreptățit să facă o asemenea apropiere, date fiind atributele feminine deținute în genere de spațiul patriei — v. *Structurile...*, p. 301.

ginar blagian, dar nu în mai mică măsură ele erau prelungite pînă în *La cumpăna apelor*, în poemul *Trezire*, unde *copacul* se înfăţişa deopotrivă „cu vine întinse sub şapte ogoare" şi „în văzduhuri smeu". (Ca un ecou, vom întîlni o aproape identică situare a arborelui simbolic în *Solstiţiul grădinilor* : „Sorocul creşterii e-n vînt. / Copacii iau puteri pe-un an / din noaptea elementului / Ce se-nnoieşte năzdrăvan".) O axă a lumii este şi *bradul*, cel aşezat, pentru a le unifica, „între zodii şi ţară" *(Cîntecul bradului)*, pentru ca, în creaţia lirică postumă, însăşi femeia iubită să fie asimilată (nouă *axis mundi)* cu arborele alimentat de materia terestră şi înălţîndu-se în lumină :

> În fabula verde şi caldă-a naturii
> tu crengi ai iubito, nu braţe,
> şi muguri îmbii, cu mlădiţele prinzi.
> Descinzi dintr-un basm vegetal al răsurii ?
> Ia seama să nu te aprinzi
> cum se-ntîmplă adesea cu lemnul pădurii.
>
> *(Cîntecul focului)*

Într-un poem precum *Ceasul care nu apune* sentimentul întoarcerii la starea iniţială a universalei „alchimii" („Alchimie e încă totul în lume") ia naştere „în holda de grîu ce se coace în vară, *subt basmul arborescent*", iar în *Inima pădurii* timpul silvestru e resimţit ca vreme a genezei („zilele pădurii / zile ale facerii"), iar spaţiul ca „loc unde toate cresc". Centralităţii muntelui i se aliază deci poziţia centrală a *pădurii*, văzute, amîndouă, pe de altă parte, ca teritorii ale „poveştii", pămînturi unde — cum spune poetul altundeva — „mitic să ne-alcătuim / ochi ca oameni să deschidem, / dar *ca pomii să-nflorim*".

Prin simbolistica — foarte extinsă în poezia lui Blaga — a *arborelui*, creaţia sa îşi anexează noi semnificaţii mitice. Căci dacă *muntele, grota, pădurea* reprezentaseră, ca mari unităţi ale „geografiei mitologice", tărîmuri ale obîrşiilor, marcînd legătura dintre toate nivelele cosmice, *arborele* adaugă şi sensul *reînnoirii ciclice a universului* şi, implicit, a fiinţei umane. (Nu e deloc întîmplător că îndeosebi erotica lui Blaga recurge la o asemenea arie simbolică : în mitul său poetic iubirea apare, mai ales în ultima etapă a creaţiei, drept o forţă de regenerare, avînd un rol hotărîtor în refacerea relaţiei fericite dintre eu şi lume.)

Arborele nu este însă un element aparţinînd exclusiv naturii montane. Coborît din „locul înalt" al muntelui acoperit de codri întunecoşi, el este valorificat simbolic în primul rînd ca *pom roditor*, — şi atunci *pădurii* străvechi îi ia locul spaţiul umanizat al *grădinii*. Păstrîndu-şi atributele mitice de bază, arborele îşi sporeşte aria de rezonanţă prin *înflorire* — nouă deschidere a elementului teluric către înalt şi în acelaşi timp multiplicare a „receptaculului" care completează către adînc spaţiul curb, intim, sfericitatea universului. Iniţiala „corolă de minuni a lumii" devine prin *floare* oarecum ubicuă, marcînd — cum observa un G. Durand — acea „ubicuitate a Centrului", proliferarea spaţiului ca şi a timpului sacru [1]. Dacă „frunzele satului" mai pot aminti imaginea „biblicei şetre" (v. *Fum căzut)*, trimiţînd totodată la arhetipul *casei* şi al pădurii boltite ocrotitor, *grădina* indică şi mai pregnant conotaţiile „paradisiace" ale spaţiului, presupunînd circularitatea, poziţia centrală, ferti-

[1] G. Durand, *Structurile...*, p. 309.

litatea — şi prin aceasta se opune *oraşului* şi *cetăţii*. Aceste spaţii închise, individualizante, pot fi adeseori la Blaga contaminate de înflorirea şi fertilitatea *grădinii*; „dureroasa urbe" din care trebuie să evadezi pentru a regăsi natura plenară devine atunci obiectul unui adevărat asediu al *seminţelor* troienind eminescian piatra austeră, înecînd cuplul îndrăgostiţilor în jarul vegetal al polenului (v. *Risipei se dedă florarul, Bucureşti, 1919*).

Structurarea spaţiului ca *grădină*, mai ales în poeziile mai noi, descoperă în Blaga un poet solar. Insă, rămînînd la această constatare, am simplifica totuşi nepermis substanţa mai profundă a universului său imaginar. Căci, analizat mai atent, acesta dezvăluie cel puţin o conjugare a regimurilor imaginare, dacă nu chiar o modelare mai adîncă, de natură a-l plasa în legătură cu marile constelaţii ale „nocturnului". Simbolurile vegetaţiei asigură această simbioză şi interferenţă. Poetul laudă „extazul de seve vertical", întîmpină „solstiţiul cald", declară că „sorocul creşterii e-n vînt" etc. — însă „puterile" ascensiunii sînt mereu alimentate de adîncul teluric, de „noaptea elementului". Cum am subliniat şi mai înainte, asemenea simboluri sugerează *repetiţia, înnoirea ciclică*, eterna reîntoarcere spre pămîntul în stare să „adape" încă o dată fiinţele, pregătindu-le pentru alte şi alte înălţări în lumină. Căci ascensiunea nu e de fapt niciodată la poetul nostru o adevărată desprindere de adînc, o ruptură. Şi numai conştiinţa interogativă generează sentimentul alienării individuale faţă de o lume simţită totuşi, de la distanţă, ca „paradis pierdut".

Alcătuirea mitică a fiinţei, restaurarea ei ca existenţă edenică nu poate fi concepută decît sub semnul grădinii telurice, al *pămîntului fertil*: în preajma Eutopiei, „mîn-

dra grădină", „fulgere rodnice joacă / să-nalţe tăcutele seve-n lumină", iar „sămînţa mirabilă" este în acelaşi timp zeu solar, purtătoare de „supreme puteri", urmînd să se trezească *după* azvîrlirea în *„brazde* de martie". „Duhul înverzirii" este — cum se spune în *Focuri de primăvară* — forţa care mobilizează fiinţa, însufleţind-o, deschizînd posibilitatea „dezmărginirii" gîndului „pe măsura-naltă-a firii". Murmurul germinaţiei, pulsaţia vie a sevelor urcînd din adînc spre înalt se dovedesc a fi solidare simbolic cu „tremurul" şi irizările selenare, care concentrează în *scînteia* nocturnă, ca şi *sămînţa,* lumina şi întunericul, elementul teluric şi celest. În felul său, sămînţa este şi ea o „scînteie împămîntenită", sîmbure de foc în vatra maternă, „fulger rodnic". Apare astfel, şi la acest nivel mai redus, un izomorfism al imaginilor deosebit de semnificativ pentru unitatea profundă a imaginarului blagian.

Simbolurile florale o atestă nu în mai mică măsură. Lumea întreagă fusese imaginată ca o „corolă de minuni", iar în acelaşi poem, printre elementele protejate de lumina-iubire a poetului se numărau, în primă poziţie, *florile :* „căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte".

Situată într-un asemenea context, *floarea* putea să reprezinte, ca termen generic, elementul terestru în ascensiune solară, împlinit în unitatea armonioasă a părţilor constitutive ; aşezat înaintea tuturor celorlalte, poate şi pentru că reproducea, la nivel microcosmic, geometria marii „corole" : transfigurare luminoasă a nopţii adîncului şi receptacul deschis către cer. Printre conotaţiile *florii,* istoriile miturilor o semnalează pe aceea de *natură primordială,* amintitoare de starea edenică — şi

poezia lui Blaga reține încă de la început acest sens : pe Adam exclusul, *„din orice floare* / îl săgeta c-o amintire paradisul" *(Lacrimile).* Mai tîrziu, în *Înviere de toate zilele (În marea trecere),* reveria spațiului paradisiac atrage din nou imaginea „florilor peste fire de mari / aureole pierdute pe cîmp de sfinții trecutului", iar în *Viziune geologică* poetul se visează, într-un spațiu și timp primordiale, „sub vegetale scuturi, iubit de șerpi, de flori și de lemurii".

De cele mai multe ori înflorirea, ca expresie plenară a existenței naturale și umane în spațiul grădinii simbolice (extinsă pînă la dimensiunile *patriei)* este la Blaga și o promisiune de *rod,* conturînd „mirajul unui dulce fruct", ori pregătind nașterea *semințelor,* ca tot atîtea semne ale regenerării. Elementul floral poate fi atunci în mod firesc asociat cu feminitatea, ea însăși „fertilă". O invocație a femeii iubite sună astfel : „Tu, floare mie, cu puteri de zodie" ; o viziune iconografic-naivă, de o mare puritate, închipuie misterul nativității în perspectiva țăranului zugrav, în acești termeni : „Astfel stat-a Maria-n genunchi, / cu ciocul întins peste ea / o pasăre, plutind, a scuturat o floare. /.../ Din pulberea de floare, / cernută peste tînărul ei trup / Fecioara Maria / a legat rod ca un pom" *(În amintirea țăranului zugrav).* Inversînd termenii, poetul compune altădată o *Bunăvestire pentru floarea mărului,* ca să generalizeze apoi valoarea simbolică a înfloririi la scara unei întregi lumi edenice, dominate de cuplul „adamic" :

Căutăm pămîntul unde
mitic să ne-alcătuim.
Ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim.

Și dacă într-un mai vechi poem *inima* devenea *potirul* unei flori de lotus *(Inima)*, unul dintre simbolurile interiorității rămîne și mai tîrziu *floarea* — ca de exemplu în *Răsărit magic*: „Așa a fost, așa e-ntotdeauna. / Aștept cu *floarea mea de foc* în mîni" ; imagine ce conservă atributele deschiderii spre înaltul luminii, al „cutreierului sferic", deci calitatea de *potir, cupă, receptacul.*

Se întîmplă, desigur, ca Blaga să particularizeze anumite stări sufletești asociindu-le cu o oarecare consecvență unor specii florale. Este cazul, bunăoară, al *macilor* — îndeosebi în poemele de tinerețe — simbolizînd *somnul* (în mod accidental : *suferința*, sugerată de roșul sangvin), al *crinului* — floarea purității și a buneivestiri *(Ursul cu crin, Cîntăreți bolnavi)*, al *trandafirului* — floarea iubirii, al *brîndușilor* — semne ale tîrzielor impulsuri vitale, într-un anotimp al senectuții etc. Dincolo de aceste semnificații mai individualizate, simbolurile florale se impun însă în primul rînd ca elemente definitorii pentru un spațiu arhetipal care este, cum am văzut, cel al *grădinii edenice*, spre care converg toate atributele lor, — de la geometria ce le include în reveria unui univers-receptacul, pînă la aceea a unui univers în care fiece element, în sine perfect, coexistă cu toate celelalte, pentru a alcătui împreună imaginea „corolei de minuni". (Permanentizat ca timp paradisiac, „ceasul" primește și el atributele înfloririi, ce se adaugă astfel *rotunjimii* extinse altădată dinspre spațiul circular către timpul perfect al originilor : „Și ceasul e-aici, înflorește și nu mai apune" — *Ceasul care nu apune).* Ele se încadrează în felul acesta în mai ampla arie a simbolurilor vegetației

ce populează viziunea poetică blagiană și dintre care o mare parte am încercat deja să o descifrăm.

Cum am văzut, poetul converteşte şi la acest nivel valorile *luminii* în perspectiva regimului nocturn al imaginarului. Nicăieri mai mult decît în ierburile înalte, chiar dacă invadate de căldura solară, eul liric nu se simte cuprins în sînul matern al naturii, irigat de sevele telurice, într-o dulce torpoare ca şi embrionară. „Trîntit în iarbă rup cu dinţii / gîndind aiurea — mugurii / unui vlăstar primăvăratic" — notează poetul în *Mugurii (Poemele luminii),* sugerînd, în ultimă instanţă, solidaritatea fiinţei cu puterile ascunse ale pămîntului trezit la viaţă : „Şi-amar, din temelii tresar / de-amarul tinerelor mele patimi". Altădată, în *Pămîntul,* aceeaşi poziţie de repaus (aici a cuplului : „Pe spate ne-am întins în iarbă tu şi eu") îngăduie ascultarea ecourilor amplificate ale inimii pe sub glii ; în dogoarea amiezii de vară, cînd „pămîntu-ntreg e numai lan de grîu şi cîntec de lăcuste", însuşi timpul „îşi întinde leneş clipele / şi aţipeşte între flori de mac" *(Vară) ;* în acelaşi spaţiu al plenitudinii vegetale, în lanul solar, poetul se vede *zăcînd* „în *umbra* unor maci... numai trup şi numai lut" *(În lan) ;* lîngă ramul înmugurit pe care-l pipăie cu voluptate, ori sub arşiţa estivală, zeul Pan primeşte calde picături de rouă ori se lasă furat de murmurul de izvoare, în extazul contopirii cu firea : „Vară ! Soare ! Iarbă !" *(Pan, Pan către nimfă).* Mîngîind „părul pămîntului" ori ascuns „sub vegetale scuturi", omul blagian dă curs aceleiaşi fundamentale reverii a spaţiului protector, asigurînd căldura blîndă, somnul reparator, ori numai leneşa părăsire de sine într-o absolută pasivitate. „Verdele imperiu" se asociază astfel în mod firesc „raiului sorin", dar şi „impe-

riului mumei", calmului și caldului sîn matern. Atributele spațiului paradisiac sînt încă o dată reactualizate, lumea „poveștii" nu e doar a pădurii unde „stele-și spun povești prin cetini de brad" și nici numai a pămîntului de sub frunzarele boltite, după cum ea nu aparține exclusiv muntelui cu „sori păduratici" spre care migrează o mulțime dornică „să mai învețe odat' / poveștile uitate ale sîngelui". O „verde poveste" este și „iunie", miezul de vară prielnic ierbii ce crește „pîn' la-nălțimea inimii noastre". Și sînt momente cînd, sub semnul vegetalului făgăduind ciclice regenerări, se definește chiar subiectul poetic — sămînță aruncată „între brazdele lumii", ori cînd contactul său cu puterile germinative ia înfățișarea unei descinderi ritualice — ca în *Mirabila sămînță*. De fiecare dată universul vegetal servește constituirii unei reverii unitare a spațiului și definirii specifice a relației dintre om și univers în poezia lui Blaga : reverie a întoarcerii la origini, a refacerii relației fericite, deplin echilibrate și armonioase.

Analizînd valorile simbolice ale *muntelui* am putut observa că și la Blaga, ca în multe zone ale mitologiei universale, acesta era pus în legătură îndeosebi cu „constelația intimității, imaginilor spațiului fericit, a centrului paradisiac" (G. Durand), prin configurarea lui mai mult decît ca reper ascensional, drept „refugiu, receptacul geografic". Dacă muntele marca un spațiu central, în calitatea sa de *axis mundi*, sensul său ultim era decis de prezența *grotei* (peșterii), a *bolții*, a *pîlniei* în care se deschidea oglinda iezerelor, ori de aceea a *căldării* de bazalt acoperită de vegetale *scuturi*. *Valea*, în schimb, adeseori „cercetată de îndoieli și numai rar, ce rar, de

vreo credință", primește totuși sensuri pozitive, în măsura în care se oferă ea însăși ca un asemenea „receptacul geografic". Prin *rîu, fîntînă* și nu mai puțin prin *izvor* (legat îndeosebi de geografia muntelui, dar și de „răzorul" cîmpiei fertile), teritoriul submontan apare învestit cu atributele sacrului, se transformă într-un „cer de jos", realizează, altfel spus, comunicarea cu înaltul, participînd la reveria sfericității lumii, în înțelesul dat de Bachelard, de „rotunjime plină" și nu de perfecțiune geometrică parmenidiană [1]. Completată cu modelarea elementului teluric ca „leagăn" și relaționată firesc cu simbolurile vegetației *(arbore, floare, iarbă)*, care converg spre o structură spațială similară, imaginea cosmosului blagian își dovedește deplina unitate, organizată de o năzuință formativă unică. Printre elementele înlesnind oglindirea bolții celeste și, ca atare, osmoza adînc-înalt, *izvorul* deține una dintre pozițiile simbolice fundamentale. El este prin excelență însemnul originilor, al începuturilor de existență, al relației cu timpurile inițiale ale ființei. „Obîrșiile-izvoare / mă mai leagă. Nu sunt singur" — notează poetul într-o postumă, explicitînd această semnificație primordială. Circumscris spațial, *izvorul* se vădește a aparține deopotrivă înaltului și adîncului : „sus la o mie de metri spre răsărit / mistreții deschid cu rîtul izvoarele", sub stelele ce-și „spun povești sub cetini de brad" *(Veac)*, „De-o apă-mi este sete, / de apa izvorîtă din argint, din munte / ce leagăn fost-a seminției noastre" — citim în *Grădiște* — și, astfel situate, izvoarele capătă atributul de „supreme". Însă izvorul lăudat de Blaga este și cel născut sub răzorul străbun, sub stră-

[1] G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1972, p. 211 ; citat și de G. Durand, în *Structurile...*, p. 308.

moșeasca brazdă a satului natal, conferindu-i-se deci o valoare mai particulară, anexată celei a *permanenței* și *continuității* unei lumi elementare, neatinse de seismele istoriei:

Împărății s-au prăbușit.
Războaie mari ne-au pustiit.
Numai în Lancrăm subt răzor
rămas-a firav un izvor.

Păduri s-au stins. Și rînd pe rînd
oameni în umbră s-au retras
veșminte de pămînt luînd.
Dar șipotul, el a rămas.

De-a lungul anilor în șir
de cîte ori în sat mă-ntorc,
mă duc să-l văd. E ca un fir
pe care Parcele îl torc.

(Izvorul)

Chemarea unei lumi elementare se exprimă, de aceea, ca un apel al *murmurului de izvoare* (variantă, dealtfel, a *zvonului*, a „gureșului și obștescului descînt" etc.): „Adie-mi în ureche gînguritul de izvoare" — se clamează în *Strigăt în pustie*, iar apropierea senzuală a nimfei este simțită de zeul Pan de asemenea ca „murmur de izvoare". Asociat în mod firesc cu *peștera* din care se naște, izvorul putea fi simbolul vitalității elementare a subiectului, semn al profunzimii sale stihiale, încă în primele poeme. „Murmură viața-n mine / ca un izvor năvalnic într-o peșteră răsunătoare" — citeam în poezia *Nu-mi presimți*, pentru ca, mai tîrziu, în poezia *În marea trecere*, absența izvorului, retragerea lui în adînc sau vinovata înăbușire a murmurului său amintind de tărîmurile înstrăinate ale originilor să marcheze,

tot în asociație cu *peștera,* același spațiu al profunzimii, acum intangibil : „numai peșteri răsună, / pîraie se cer în adînc", „și ca un ucigaș ce-astupă cu năframa o gură învinsă, / închid cu pumnul toate izvoarele, / pentru totdeauna să tacă, / să tacă".

Dacă ne aducem aminte că o astfel de mișcare retractilă mai apare în lirica blagiană în spațiul simbolic al *pădurii* (dar și al *peșterii),* reiese limpede izomorfismul acestor repere ale „geografiei mitologice" (v. „Se retrag în pădure și-n peșteri potecile").

Dar, așa cum se întîmplă mai întotdeauna la Blaga, care exploatează bivalența imaginarului, izvorul — ca și toate celelalte elemente acvatice — achiziționează și alte valori decît cele ale profunzimii originare. Ieșită din noaptea terestră, apa izvorului („șipote negre cari cîntă" — în *Haiducul)* este și materie luminoasă, transparentă, aptă să răsfrîngă, în chip de oglindă, înaltul cerului. „Apă izvorîtă din argint", unda șipotului — început de *rîu* — se deschide luminii astrale, iar murmurul său se adaugă murmurului universal, sporind sentimentul integrării omului în Totul cosmic (v. poezia *Grădiște).*

Îndepărtat de locul obîrșiilor, *rîul* își pierde uneori atributele inițiale, apare ca *izvor bătrîn,* într-o lume în care nu s-a stins cu totul ecoul gravelor întrebări și îndoieli ale conștiinței problematice : „din poarta-nălțimei și pînă-n vale / îmbătrînește, ah cît de repede, apa. Și ceasul" *(La cumpăna apelor)* — versuri ce prelungesc parcă exclamația din mai vechiul poem *Heraclit lîngă lac,* tipic pentru regimul dubitativ al omului înstrăinat de lume : „O, cum a răgușit de bătrînețe glasul izvorului !" — Alteori, îmbătrînirea sursei primare este sugerată, într-un context ideatic similar, de pierderea trans-

parenței, de opacizarea și înnegrirea apei, devenită „val aherontic" înaintînd spre apus, rîu mitic al morții. Dar, în perimetrul sacrei „geografii mitologice", *rîul*, care concentrează în egală măsură sentimentul trecerii și al permanenței, fiind „apă ce curge" — dar într-o *albie* statornică — este învestit de poet cu valori pozitive, în dependență mai ales de capacitatea de oglindire în apă a cerului. „Cerul se dăruiește apelor de jos", „cu ochi cuminți dobitoace în trecere / își privesc fără de spaimă umbra în albii" — rîul devine, ca dealtfel toate elementele din sfera acvaticului, corespondentul teluric al bolții cerești, pe care — prin deschiderea în „cupă" a *albiei*, — o completează oarecum, trasînd contururile acelui spațiu curb ce tinde către „rotunjimea plină". Apă lustrală, purificatoare, rîul spală norodul submundan al strămoșilor, ca pentru a înlesni „schimbul de taine" cu trecutul *(Biografie)*, altădată el este simbolul memoriei — o memorie la scară cosmică — precum în postuma *Pod peste Mureș*:

> dar podului îi cîntă numai apa ce sub el se-ndeasă,
> despre toți și toate-i cîntă, cîte au trecut
> pe el ca printr-o casă...

Este o valoare simbolică magistral exprimată în *Cîntecul somnului*, unde sentimentul trecerii se conjugă cu cel al infinitei deschideri spre Totalitate, în care individualitatea umană se simte reintegrată într-un anonimat binefăcător. Memoria fragmentului dispare și ea, făcînd loc „totului", sentimentul participării la curgerea eternă se convertește în sentiment al permanenței, melancolia schimbării nu înlătură chietudinea generată de conștiința fundamentalei stabilități a lumii:

Plăcut e somnul lîngă o apă ce curge,
lîngă apa ce vede totul, dar amintiri nu are.
Plăcut e somnul în care
uiți de tine ca de-un cuvînt.
Somnul e umbra pe care
viitorul nostru mormînt
peste noi o aruncă, din spațiul mut.
Plăcut e somnul, plăcut.

Dar dacă rîul, ca „apă ce curge", păstrează în conotațiile sale un puternic sentiment al trecerii și al temporalității, *fîntîna* concentrează prin excelență semnificațiile statorniciei și ale contemplației. Prin *adîncime*, ea e atrasă în sfera de semnificații a abisalului, *verticalitatea* o recomandă ca axă sui generis unind pămîntul cu cerul, ca oglindă și recipient în ea se răsfrîng aștrii (nocturni) și însăși materialitatea ei acvatică permite relaționarea cu simbolurile *vegetației*: ca și arborele, fîntîna își prelungește rădăcinile-izvoare în țărînă ; ca și floarea, ea primește în „corola" ei reflexele cerului, deschizînd în obscuritatea telurică o zare luminoasă, de ochi subteran (într-o poezie precum *Echinocțiu*, din *Laudă somnului*, „dediței vineți" erau luminile făpturilor care au fost).

Nu este de aceea surprinzător că momente cruciale ale psihodramei blagiene sînt marcate de prezența fîntînilor. „Lîngă fîntîni fără fund / mi-am deschis ochiul cunoașterii" — se confesează poetul în *Tristețe metafizică* — și, de fapt, în funcție de ipostazele contradictorii ale subiectului cunoscător, aceste repere simbolice vor

primi interpretări pozitive sau negative. Menţinînd deocamdată analiza la nivelul spaţiului „paradisiac" conturat de „geografia mitologică", observăm că aici *fîntînile* definesc, în solidaritate cu întreaga viziune a lui Blaga, contingenţa dintre întuneric şi lumină, adînc şi înalt, echilibrul perfect al diverselor straturi ale cosmosului. Spaţiul în care se deschide fîntîna dobîndeşte caracteristicile *centrului,* revelînd corespondenţa deplină a lumilor, comunicarea zenitului cu nadirul. „Ceru-şi deschide un ochi în pămînt" : definiţie lirică a fîntînii, care este ea însăşi un „ochi al cunoaşterii", permiţînd celui ce i se află în preajmă revelarea ultimelor taine, descoperirea a înseşi principiilor existenţiale :

Cînd mă privesc într-o fîntînă
ghicesc în faţa mea bătrînă
cum ceruri şi pămînt se-ngînă.
Cînd mă privesc într-o fîntînă
ştiu că-n adîncuri foste mume
îmi ţin oglindă, ochi de lume.
Cînd mă privesc într-o fîntînă
îmi văd şi soarta, uit de nume.

(Oglinda din adînc)

Nu e greu de remarcat izomorfismul acestor imagini cu cel al tuturor elementelor acvatice propice oglindirii înaltului, cuprinzînd sensul totalizant-cosmic, schema dinamică a descinderii integratoare, anularea limitelor făpturii individuale etc. „Iezerul sfînt" fusese şi el un „ochi atot înţelegător", rîul răsfrîngea un rîu stelar, „vedea

totul" și în preajma lui omul uita de sine „ca de-un cuvînt".

Este semnificativ, într-o asemenea perspectivă, faptul că fîntîna este aproape întotdeauna plasată în mediu nocturn și acompaniată de imaginea *stelei* ce se oglindește în ea. Se reconstituie astfel, în planul geometriei spațiului, acea configurație sferică a lumii, o simetrie a nivelelor pe care o exprimă poate cel mai bine poemul *Sapă frate, sapă, sapă* — variantă a definiției lirice a fîntînii ca ochi deschis în pămînt. În același timp, fîntîna e pusă în relație cu *izvoarele* ca simboluri ale originarului, și inclusă în amplul spațiu sacru al „poveștii" :

Prinde tu-n adînc izvoare
de subt strat stihie blîndă.
Să se-aleagă din argilă
ochiuri lucii de izbîndă.

Călători cu turme vie
să se-aplece, să se mire
de atîta adîncime
și de basmele din fire.

Să se curme-n piept cuvîntul,
cînd s-arată că pămîntul
stele și-năuntru are —
nu numai deasupra-n zare...

Mai puțin specific „geografiei mitologice", dacă o considerăm oarecum limitativ, în funcție de teritoriul „satului-idee" de care poetul o leagă în *Elogiul satului românesc*, ar putea părea *spațiul marin*. În reveria blagiană marea este totuși un element cu o oarecare pondere prin-

tre simbolurile acvatice. „Om de pădure", atras mai degrabă de izvoarele și fîntînile strămoșești, Blaga include de timpuriu în „sistemul" său liric și *marea,* realitate definită la început generic, apoi în termeni mai individualizați, tinzînd spre conturarea unor peisaje specifice (experiența anilor trăiți în Portugalia este cea mai fructuoasă din acest punct de vedere). Postumele atestă, la rîndul lor, o anumită reînviere a interesului pentru acest spațiu, redevenit, ca în *Poemele luminii,* mai mult un cadru mitic, fără vreo intenție marcată spre pitoresc.

Relativ frecventă în primul volum, *marea* este totuși, cel mai adesea, o metaforă a unor realități sufletești puse în ecuație cu substanța originară a universului la care eul stihial participă ca fragment constitutiv. Actul demiurgic generează astfel lumea ca „mare și... vifor nebun de lumină", dar *marea,* ca și *viforul* califică aici energia vitalist-elementară a unui univers privit în egală măsură sub semnul unor reacții biologice : „o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi, / o sete de lume și soare" *(Lumina).* Tot așa, la nivelul strictei reprezentări a vieții individului deschis spre cosmos, marea sugerează metaforic tumultul trăirilor, intensitatea comunicării cu o exterioritate echivalentă ca nivel al tensiunii vitale, ori adîncul insondabil al eului. Inima poate fi atunci o „scoică / în care / prelung și ne-nțeles / răsună zvonul unei mări necunoscute" *(Scoica),* femeia iubită poartă și ea în inimă o mare necunoscută *(Dorul),* din ochii ei negri pare că izvorăște o „mare de-ntuneric" acoperind întreaga lume *(Izvorul nopții),* părul femeii în „valuri negre și bogate" învăluie universul *(Din părul tău),* eul poetic conține „o mare de îndemnuri și oarbe năzuințî"

ori se înecă în văpaia zilei ca într-o „mare de lumină" *(Pax magna).*

Chiar dacă e doar o metaforă și nu un reper spațial propriu-zis, marea rămîne o referință majoră întrucît definește, mai mult decît o geografie (fie ea și simbolică), un *tip de reverie,* un mod de a construi și organiza spațiul imaginar. Or, așa cum am mai avut ocazia să observăm, această reverie se conturează și prin angajarea metaforelor marine, ca reverie a intimității securizante. Un singur poem din această etapă a creației schițează cu adevărat un „peisaj marin" : *La mare,* construit, cum am mai spus, în manieră „fovistă" și punînd la contribuție alegorismul picturii simboliste de la începutul secolului. Dar și aici contează în primul rînd evenimentul subiectiv : „Eu stau pe țărm și — sufletul mi-e dus de-acasă. / S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfîrșit și nu-și găsește drumul înapoi" ; reverie a pierderii limitelor individuale și a contopirii cu infinitul cosmic, ce nu contrazice, nici ea, direcțiile mari ale imaginarului lui Blaga. „Adîncul ochilor de mare" cu care este chemată „lumea" de rătăcitorul în deșert *(Strigăt în pustie)* ori invocarea aceluiași element cosmic în *Dați-mi un trup voi munților,* în chip de adăpost al „strașnicului suflet", constituie exemple ale unei similare interpretări.

Prezente accidental în volumele *În marea trecere* și *Laudă somnului,* imaginile marine rămîn expresive pentru dubla deschidere a imaginarului în funcție de ipostaza problematică a eului sau de afirmarea sentimentului de comuniune între adînc și înalt, prin simbolul — în acest al doilea caz — „păsării sfinte", al cărei zbor se înscrie deopotrivă în arcul adînc al „fundurilor de mare" și în „boltitele amiezi". Pentru prima deschidere, un

poem precum *Un om s-apleacă peste margine* atesta valorizarea negativă a mării (adîncului) ca spațiu al *căderii* într-o materie haotică :

M-aplec peste margine :
nu știu — e-a mării
ori a bietului gînd ?

Sufletul îmi cade în adînc
alunecînd ca un inel
dintr-un deget slăbit de boală.

Mai localizate, peisajele marine iberice primesc totuși un relief mitic foarte pronunțat, prin ridicarea detaliului plastic la un plan de semnificații generale. Poemul *Plajă*, de exemplu, din volumul *La cumpăna apelor*, reactualizează reveria pierderii eului în torpoarea „ceasului rar" al amiezii sudice, amintind întrucîtva de evaziunea „sufletului dus de-acasă" din mai vechea poezie *La mare*: Între slavă și veninuri / mă-ncearcă boala ca un cîntec". Este însă o boală fără aproape nimic anxios, sugerînd mai degrabă un sentiment al abandonului de sine în calmul universal. Elementul acvatic e modelat în termeni „telurici" („platanii suri și cedrii-n mare" își adapă semințiile din „vinetele brazde" care „se-ntind sub pluguri mari de apă"), în timp ce „văzduh și port, pescari și vameși / au ațipit în spațiul cald" și „oameni goi zac în nisip / tăcuți, ca-n propria lor cenușă". O *Seară mediteraneană* realizează o imagine asemănătoare în linii mari, deși conturată în mediu nocturn ; marea e și aici un spațiu al dezmărginirii ființei, însă nu ca risipire de sine ci, dimpotrivă, ca intimă comunicare cu Totul : închiderea în noapte a viespilor „în cristale de lemn", strîngerea

spinului în țărînă aduc aminte de tragerea zăvoarelor și închiderea fîntînilor din *Noapte extatică,* închidere compensată acolo de contingența astrelor cu pămîntul, — aici de deschiderea eului spre orizonturile „sudului cald" pătrunzînd în sînge („Adie sud cald / prin urnele sparte / prin sîngele meu, / prin fluier departe"). Obscuritatea nocturnă încetează să fie terifiantă, se transformă în întunericul bun, în care marile nivele cosmice înlătură dintre ele orice barieră : „Din Hades cîntînd / privighetorile vin / s-așează pe masă / 'ntre pîne și vin". În preajma mării, asfințitul, apropierea nopții, a umbrelor și a somnului, este resimțit, ca în mai toate „nocturnele" lui Blaga, ca proximitate calmă, teritoriu al anonimatului. *Valul* marin apare solidar cu *umbra* și cu *tăcerea* pregătind transfigurarea lumii sub știutul semn al „poveștii" :

Valul acopere numele
scrise-n nisipuri, și urmele.

Soarele, lacrima Domnului
cade în mările somnului.

Ziua se curmă, și veștile.
Umbra mărește poveștile.

Steaua te-atinge cu genele.
Mut tălmăcești toate semnele.

(Asfințit marin)

„Aventurile" eului se liniștesc iarăși (ca în *Somn),* aceeași mișcare retractilă se transmite dinspre exterior către lăuntrul ființei umane, confirmînd unul dintre modurile caracteristice pentru poetul nostru de ordonare a

reveriilor intimității : „O, aventura și apele ! / Inimă, strînge pleoapele !"

Dar, chiar scăldate în ardenta lumină solară, marinele lui Blaga nu trădează sensul general al viziunii sale, orientată spre definitorii „reverii ale repausului". În *Estoril* „oceanul potolit / mîngîie locul sorin. / Largul prieste nălucilor line", palmierii au „crestele-n arc", femeia brodează calm sub oleandri, timpul pare a se eterniza, pacea orei generează sentimentul coexistenței dintre lumea de jos și „imperiul ceresc" : „Aceasta e pacea. Pacea în care / crește imperiul / ceresc printre noi". Într-o astfel de ambianță pînă și neliniștea, dorul de patria îndepărtată primește culoarea extazului ; în locul „nopții extatice", o zi extatică se naște, urmînd însă un scenariu neschimbat în esență. Omul „zace" din nou sub înaltele zodii, lăsîndu-se învăluit pînă la pierderea de sine în albastrul celest : „Cu zalele-alăturea drept, / cu mînile cruce pe piept", el se abandonează unei blînde „pieiri" — „supt de-un astru / văzut-nevăzut, în albastru" *(Alean)*. Tot așa, fabulosul unicorn se lasă „străpuns" de taina valului oceanic în care vede un ținut al poveștii *(Unicornul și oceanul)*, iar alteori „boarea atlantică" învăluie tandru toate prezențele țărmului *(Boare atlantică)*. La rîndul ei, *Coasta soarelui* descoperă privirii un univers în care pămînt și larguri de ape devin iarăși imense receptacule ale luminii, într-o neclintire a obiectelor fraternă cu nemișcarea gîndului uman ce se simte din nou înecat în văpaia zilei : „Linele, colinele / strîng de sus luminile. / Ape cîntă, largele. / ... / Neclintite-s morile, / gîndul, sarcofagele, / frunza și catargele. / Ard în lume orele".

Asociată, în postume, reînnoirii ființei prin iubire (v. *Thalatta ! Thalatta !*) marea poate semnifica și ritmica înălțare și cădere a existenței *(Scoicile)*. Un poem ca *Ulise* aduce, pe de altă parte, într-un final al meditației melancolice, imaginea spațiului marin deschis seninei contemplații, dintr-o perspectivă a acceptării marii „lucrări" a timpului asupra tuturor făpturilor, — o acțiune în care frumusețea și moartea se întîlnesc. Aventurile „marii treceri" se surdinizează atunci, atenuîndu-și efectele și ecourile dureroase, omul apăsat de sentimentul timpului își recîștigă, tîrziu, dreptul la echilibru, într-o necesară tăcere și o vindecătoare amnezie a dramelor trecutului :

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt —
și, fără de-amintire
și ca de sub pămînt,
s-auzi în ce tăcere
cu zumzete de roi
frumsețea și cu moartea
lucrează peste noi.

De atîtea ori motiv de reverie a unui spațiu reintegrator, marea își păstrează pînă la sfîrșit valorile simbolice fundamentale : e un element ce însoțește îndeaproape „leagănul chtonian" modelat de alte zone ale liricii lui Blaga, într-o solidaritate semnificativă pentru unitatea de adîncime a viziunii poetului.

Constituită ca spațiu arhetipal în care reperele de bază au valori simbolice, „geografia mitologică" blagiană este și un *bestiar* sui generis. Tendința poetului de a înscrie pe coordonate mitice aproape orice prezență din

universul său apare cu pregnanță și la acest nivel al operei, prin integrarea *faunei* sale simbolice în tiparele mai generale ale imaginarului și transformarea ei într-o lume de *semne*, de valori *emblematice*. Cunoscut în toate marile mitologii, simbolismul animal respectă și la Blaga semnificațiile de bază pe care acesta le oferă. „Animalul, în calitatea sa de arhetip, reprezintă straturile profunde ale inconștientului și instinctului. Animalele sînt simboluri ale principiilor și forțelor cosmice, materiale sau spirituale."[1] — ne spun comentatorii miturilor. În viziunea poetului nostru, elementul animal îl vom găsi numit adesea ca „putere", adică forță elementară, solidară în aceasta cu energiile germinative ale vegetației : semințele sînt și ele niște „zei în ipostaze de boabe", niște „supreme puteri". Dar aceste forțe situabile mai degrabă în zonele de adîncime, telurice ale cosmosului, le vom vedea suferind o modelare conformă liniilor majore ale perspectivei blagiene asupra lumii, o contaminare specifică și anumite deplasări ale sensurilor inițiale.

Am semnalat deja înrudirea acestei perspective cu aceea a lui R. M. Rilke : într-o lume care doar pentru om este distanță și separație, animalul „vede Totul și-n Tot pe sine, pururi mîntuit", privirea lui pură e deschisă spre Largul universal, curgerea timpului îi scapă, căci pentru el totul este eternitate. Parte a Firii, el se oglindește în ea, rămîne de fapt pe veci în pîntecul care l-a zămislit, în „sînul-matcă". Nu alta este, în esență, interpretarea dată de Blaga, fidelă prin aceasta celei mai generale valorizări simbolice a stării de animalitate. Într-un poem ce trasează, cum am văzut, geometria unui cos-

[1] *Dictionnaire des symboles*, I, Seghers, Paris, 1973, p. 73.

mos de o „rotunjime plină", poetul vede cum, sub cerul ce „se dăruiește apelor de jos", „cu ochi cuminți, dobitoace în trecere / își privesc fără de spaimă umbra în albii". Căci pentru „dobitoace", ca și pentru „jivinele mai sfinte" ale muntelui vrăjit, natura, ca și omul, nu poate fi niciodată o prezență străină și înfricoșătoare, ci vecinătate familiară a unei lumi etern paradisiace. De aceea, animalul trăitor în preajma omului poate fi învestit cu valori sacre. Ca și zeii ce locuiesc adesea în spațiul umanității arhaice („plin este satul de-aromele zeului / ca un cuib de mirosul sălbăticiunii" — se spune în *Sat natal*), dobitoacele blînde primesc un fel de aură sacră, devin emblemele unei lumi primordiale, rămasă credincioasă tiparelor dintîi ale Creației. O imagine stilizată, de o mare prospețime, hieratică în solemnitatea ei, oferă bunăoară poemul *Lumină din lumină*:

În mijlocul dimineții stă taurul neînjugat.
Stăpînește un cîmp. Lucește ca o castană
prospăt cojită.
Printre coarnele lui soarele vine în sat.

Lîngă apă lină stă în puterea zorilor taurul
nemișcat. Înălțat și frumos.
E ca Isus Cristos :
lumină din lumină. Dumnezeu adevărat.

Forță teluric-germinativă, „taurul" este situat și sub semn solar, într-o conjugare a adîncului cu înaltul foarte caracteristică poetului. Altădată, într-un moment al regăsirii echilibrului dintre om și lume, „toate turmele pămîntului (aveau) aureole sfinte peste capetele lor" *(Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea)*, „vițelul în trupul vacii îngenunchiază / ca-ntr-o biserică" *(Biblică)*.

Animalitatea capătă întotdeauna la Blaga o notă de suavitate şi puritate. În făptura elementară el vede în egală măsură apartenenţa la nivelele de jos ale lumii, valorizate însă în regim nocturn (adîncul teluric nu este decît extrem de rar văzut ca „infern" şi obscuritate instinctuală), — şi năzuinţa transfigurării, a înălţării în lumina diurnă. „Fauna" din universul lui Blaga este una de Eden recuperat.

Iată, de exemplu, *Mînzul,* din volumul *Nebănuitele trepte,* caz reprezentativ pentru o atare ambivalenţă: fiinţă apropiată de întunericul pămîntean şi de sevele sale amare, el este surprins într-un ceas al transfigurării, în care straniile apeluri ale înaltului promit să se realizeze în „zborul" ultim :

> Ca puii de lebădă — negru era. Ca ogorul.
> În curînd va fi alb cum e norul.

Născut „sub paveza sfintei Miercuri", făptura de basm, mînzul „adulmecă lung spre nu ştiu ce-nalte poeni" dar se întoarce adesea şi spre jarul din vatră ; arzînd ca focul, el simte totodată durerile creşterii de aripi, în consonanţă cu germinaţia universală din „noaptea de boală a lumei, cînd mugurii toţi / plesnesc c-un mulcom ţipăt sub zare". Acelaşi suflu vital animă toate straturile lumii, existenţa devine miracol şi ritual al perpetuei înnoiri. O existenţă care, oricît de intim legată de ogorul „puterilor în germen", cunoaşte — cum spuneam — o permanentă năzuinţă de spiritualizare.

Acest fapt apare şi mai evident atunci cînd simbolurile teriomorfe trimit la o lume a muntelui şi pădurii — „depărtatele sălbăticii cu stele mari" — care este la Blaga universul sacru prin definiţie, privit în calitate de

centru al lumii. De aici coboară animalele-mesageri, cu funcție thaumaturgică, precum *ursul* („ursul cu crin"), soi de animal angelic aducînd o nouă bunăvestire ; de aici vin mai ales *cerbul* și *căprioara* — simbol, cel dintîi, al regenerării ciclice a lumii, în timp ce a doua ar reprezenta feminitatea, pusă de asemenea în relație cu pămîntul germinativ (sînt sensuri atestate în mai toate mitologiile). Nu e întîmplător astfel că în miezul viziunii apocaliptice blagiene, ele apar ca niște promisiuni de refacere a inițialei geometrii a naturii corupte în „orașele pămîntului" :

> Din depărtatele sălbăticii cu stele mari
> doar căprioare vor pătrunde în orașe
> să pască iarba rară din cenușă.
> Cerbi cu ochii uriași și blînzi
> intra-vor în bisericile vechi
> cu porțile deschise,
> uitîndu-se mirați în jur.
>
> *(Semne)*

Sînt animale „sfinte", întrucît la poetul român sacră este natura în starea ei genuină, nesfîșiată de drama cunoașterii umane, netulburată de întrebările fără răspuns. Un fior metafizic, o chemare de dincolo de lucruri străbate însă mereu în această lume elementară : apel ce nu provoacă o reală suferință, ci reprezintă mai curînd fascinația unei și mai depline integrări în marele cosmos. Emoția estetică e generată la Blaga de subtila conjugare dintre impulsurile senzuale, pur telurice, și elevația transfiguratoare. Poeme precum *Cerbul* sau *Cerbul cu stea în frunte* reliefează tocmai această dublă dimensiune a făpturii evoluînd de la starea „dionisiacă" a dezlănțuirii instinctuale, către echilibrul și seninătatea „apolini-

că". Roşul cerb aleargă după ciuta care îl „bîntuie", mînat de „sublimul foc" al patimii (într-un peisaj silvestru de culoarea acestor arderi ale instinctului), dar setea îi este potolită doar de „luciul albăstrui" al iezerului ce oglindeşte cerul. La rîndul său, cerbul cu stea în frunte înfăţişează, într-un mod şi mai radical, ipostaza animalicului spiritualizat : insensibil la ispitele cărnii, el caută, dincolo de orizonturile apropiate, îndepărtatele zări cosmice, fascinat de „străvechile rotiri, sus, de tulbure / foc şi de murmure", ascultînd muzica universului — „erele, sferele".

Că într-o asemenea emblemă a putut fi descifrată însăşi figura poetului în căutare de înţelesuri ultime apare ca un lucru firesc, dacă ţinem seama de sugestiile ce le oferă în acest sens un poem ca *Autoportret*, unde „muta, seculara căutare dintotdeauna" era îndreptată spre „cele din urmă hotare" către un spaţiu al inefabilului metafizic ; „El caută — scrie Blaga — apa din care curcubeul îşi bea frumuseţea şi nefiinţa". Cerbul cu stea în frunte este dealtfel sensibil înrudit cu un alt animal fabulos din bestiarul blagian — *inorogul* sau *unicornul* — revendicat de poetul însuşi (cum remarcă George Gană[1]) ca „simbol al fiinţei sale". La fel cu cerbul, unicornul „aude" înţelesurile esenţiale ale lumii, are revelaţia unui dincolo de lucruri :

Prin lumea poveştilor
zumzetul veştilor.

Prin murmurul mărilor
plînsetul ţărilor.

---

1. *Op. cit.*, p. 195, notă.

Prin lumea aievelor
cîntecul evelor.

Prin vuietul timpului
glasul nimicului.

Prin zvonul eonului
bocetul omului.

(Ce aude unicornul)

În poeme mai vechi prezența unicornului, episodică, dăduse „ceasului verde al pădurii" o notă de marcată solemnitate (v. „Înalt unicorn fără glas / s-a oprit spre-asfințit să asculte" — *Septembrie*, în *La cumpăna apelor)*; îl regăsim, nu mai puțin enigmatic, în *Unicornul și oceanul (La curțile dorului)*, unde „o clipă cît anul, / se-nfruntă-n poveste cu oceanul" — pentru ca, mizînd pe semnificațiile contrare pe care le unifică în făptura sa (senzualitatea neîmblînzită și spiritualizarea), poetul să-l transforme într-un mesager al iubirii, în grațiosul poem *Îndemn de poveste (Nebănuitele trepte)*, construit în tiparele invocației magice.

Bestiarului fabulos îi aparține și *balaurul*, prezent în poemul *În munți (Laudă somnului)*, cu valoare mai mult decorativă și pentru sporirea sugestiei atmosferei de basm („Subt scut de stînci, undeva / un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară / visează lapte albastru furat din stîni"), exploatat altădată în relație cu iconografia creștină : victimă a Sfîntului Gheorghe, ca duh al răului, el primește și o puternică coloratură folclorică dezvăluind, alături de sensurile negative, și un înțeles pozitiv. În *Drumul sfîntului*, de exemplu, fetele îndrăgostite de monstru se împotrivesc morții lui și deci eliberării de prezumtiva primejdie, încît animalul teluric-

acvatic trebuie interpretat în seria forţelor elementarităţii, fascinante tocmai în această calitate. *Sfîntul Gheorghe bătrîn (Nebănuitele trepte)* pare a confirma o asemenea interpretare : în memoria cavalerului, balaurul „cu solzii împrăştiaţi prin spini" trezeşte nostalgia unui timp de început al lumii — „era prea fierbinte, ce se sparse", iar *În faţa unei statui a Sfîntului Gheorghe* — poezie postumă — învingătorul în zale seamănă tot mai mult cu învinsul, amîndoi devenind simboluri, evocate cu o anume melancolie, ale unui univers primar.

O bivalenţă şi mai marcată comportă valorizarea simbolică a *şarpelui*, figură de asemenea emblematică. Nesuferind vreo modificare faţă de tradiţia biblică, acesta este, în poeziile primei tinereţi, ispititorul *(Eva)*, cel care pîndeşte „cu ochii de otravă... călcîiul adevărului să-l muşte-nveninîndu-l" *(Pax magna)*, ori — într-o perspectivă ce-i atenuează caracterul malefic — iniţiatorul femeii într-o taină ce rămîne fascinantă, deşi opusă legilor divine. „Schimbarea zodiei" blagiene, adică restaurarea relaţiei exemplare cu lumea redevenită „corolă de minuni", modifică şi semnificaţiile acestui simbol teriomorf : „şarpele casei", el apare de acum înainte ca purtător de noroc, ca şi „zeii din plai" protectori, după ce, în cîteva poeme din aria „tristeţii metafizice" fusese invocat ca martor înţelegător al solitudinii omului retras în refuzul faptei, deci al participării la dramele „paradisului în destrămare" :

> încolăcit la picioarele mele
> m-ascultă şi mă pricepe prea bine
> şarpele cel cu ochii pururi deschişi
> spre-nţelepciunea de dincolo.

În această ultimă ipostază şarpele este „animalul magician", „paznic al perenităţii ancestrale... şi mai ales redutabil paznic al misterului final al timpului : moartea", revelînd „taina morţii biruite şi făgăduiala reînceperii" — cum se exprimă G. Durand[1].

Nu e greu de observat că ceea ce unifică toate aceste reprezentări teriomorfe este *apartenenţa la o lume originară* devenită fabuloasă nu atît prin includerea în perimetrul ei a unor animale himerice (precum unicornul, cerbul cu stea în frunte sau balaurul), cît prin investirea lor de către poet cu o valoare de embleme ale unei realităţi arhaice care le conferă în mare măsură şi caracterul „sacru". Apariţii hieratice, stilizate, ele aduc în universul uman ameninţat sau restituit geometriei sale iniţiale mesajul începuturilor, sentimentul deplinei comuniuni cu firea. Văzute ca forţe telurice, dar apte pentru spiritualizare, ele realizează, în concordanţă cu alte nivele ale imaginarului, o definitorie *„coincidentia oppositorum"*, confirmîndu-i încă o dată organicitatea.

Ruptă, la prima vedere, de aceste sensuri mai generale ale simbolurilor animaliere, ar putea părea *bogata figuraţie ornitologică*. Cercetători ai universurilor imaginare ca Gaston Bachelard sau, mai recent, Gilbert Durand au situat fără echivoc asemenea simboluri în aria figurilor *ascensiunii*, sub semnul regimului diurn : legată de ideea de zbor, de înălţare şi puritate, *pasărea* n-ar fi „aproape niciodată considerată ca animal, ci simplu accesoriu al aripei", aceasta fiind „un mijloc de purificare raţională"[2]. Bachelard îşi intitulează dealtfel un

---

[1] *Structurile...*, p. 398.
[2] G. Durand, *Op. cit.*, p. 160.

capitol din cartea sa *L'air et les songes*, — *Poetica aripilor*.

Imaginaţia blagiană a *zborului* înscrie, desigur, în vastele sale frontiere, în primul rînd aceste sensuri ale simbolurilor ornitologice. Ca termen generic, *pasărea* participă în general şi aici la o simbolistică a ascensiunii. Avînd drept spaţiu o zonă material impalpabilă, ea este semnul eliberării de „greul fiinţei", de materia opacă. Căutînd lumina — lunară sau solară — ea sugerează, alături de alte elemente deja analizate, relaţia dintre pămînt şi cer. Prin cîntecul său, parte din cîntecul universal, pasărea adaugă o notă esenţială în definirea „corolei de minuni a lumii".

Dar „poetica aripilor" cunoaşte încă de timpuriu la Blaga o dublă valorizare. Un poem ca *Vreau să joc!* reprezintă în mod ideal sensurile ascensionale ale zborului, aliind simbolul *aripei* cu cel al *săgeţii*, în serviciul ideii de înălţare, de eliberare a energiilor elementare constrînse de „temniţa" corporalităţii : „Pămîntule, dă-mi aripi : / săgeată vreau să fiu, să spintec nemărginirea". Pe de altă parte însă, tot în *Poemele luminii*, în *Gorunul*, *aripa* este prezentă ca element constitutiv într-o reverie a repaosului în spaţiul rotund : „De ce mă-nvinge / cu *aripi moi* atîta pace / cînd zac în umbra ta / şi mă dezmierzi cu frunza-ţi jucăuşă ?" — Şi dealtfel, aşa cum am sugerat altundeva, chiar şi zborul *săgeţii* din primul poem converteşte ascensiunea într-un fel de coborîre, pentru regăsirea proximităţii „valurilor de lumină", încît despicarea nemărginirii nu e atît separaţie şi distincţie individualizantă, cît adîncire în substanţa lumi-

noasă înconjurătoare, într-un cer devenit învăluitor: „deasupra-mi cer / şi cer subt mine".

Dacă urmărim cu atenţie modul în care *zborul* afectează organizarea spaţiului imaginar în raport cu subiectul liric, vom observa că, rămînînd o mişcare de bază, *ascensiunea* nu face adeseori decît să amplifice „preajma", sporind sentimentul „asistenţei" eului de către un cosmos deschis intimei comunicări. Însăşi *pasărea* nu-şi pierde cu totul, cum vom vedea, atributele terestre, înfăţişîndu-se mai degrabă ca vehicul, ca agent relaţional între cerul de sus şi cerul de jos.

Pentru Blaga păsările sînt „puterile păsăreşti", „întraripatele puteri", „puteri cu aripi". Şi, în această calitate de „puteri", ele sînt parte din suflul care animă întregul univers, consolidînd în acelaşi timp statutul eului în lume. Deplinul echilibru dintre interior şi exterior, recuperarea poziţiei centrale a omului, împăcarea lui senină cu lucrurile îşi găsesc expresia şi în această specifică valorizare a simbolurilor ornitologice, văzute ca şi componente ale geografiei din imediata apropiere. „Rotunjimea" lumii devine „plină" şi prin prezenţa păsărilor, cu atît mai mult cu cît, generatoare de cîntec, ele lărgesc deopotrivă „lumea din lumină" şi „adîncul" străbunilor:

> Astăzi n-o să mai cert nici o fiinţă,
> nici pietrele, nici oamenii, nici buruienele.
> Sunt în mijlocul privighetorilor. Învie străbunii ?
>
> *(Înviere de toate zilele)*

Tot aşa, revelaţia „zilei din urmă", cu viziunea universalei resurecţii în „cîntecul mare şi tainic (din) larg"

își asociază imaginea zborului *din adînc spre cer*, a păsărilor : „S-ar zice că sicriile s-au desfăcut în adînc / și din ele au zburat / nenumărate ciocîrlii spre cer" *(Taina inițiatului)*. Iar în *Seară mediteraneană*, urmînd aceeași traiectorie, „din Hades cîntînd / privighetorile vin, / s-așează pe masă / 'ntre pîne și vin". Pasărea-arhetip, „pasărea sfîntă" consfințește, cum am văzut în alte contexte, această schemă dinamică în care ascensiunea este dublată de o descindere în spațiul de două ori boltit. În văzduhul „boltitelor amiezi" simbolica pasăre ocolește „focul solar", dar în același timp — zice poetul — „fosfor cojit de pe vechi oseminte / ne pare lumina din ochii tăi verzi" ; și : „cînți celor ce somnul și-l beau / din macii negri de sub pămînt". În fine : „din văzduhul boltitelor tale amiezi / ghicești în adîncuri toate misterele". (Este semnificativ, în aceeași ordine a analizei, că atunci cînd evocă noaptea totalizantă în care făpturile fragmentare se regăsesc în cosmosul-monadă, poetul situează „păsările" pe aceeași axă cu subiectul uman și cu pămîntul-țară : „În întunericul fără de martori / se liniștesc *păsări, sînge, țară* / și aventuri în cari veșnic recazi". Pasărea se revelează astfel a fi un simbol al înălțării, al elevației eului, dar al unui eu legat totodată de rădăcinile sale telurice.)

Forme transfigurate ale pămîntescului, păsările probează capacitatea de înălțare la lumină, echivalentă cu o purificare, ca de „păcat". Un poem precum *Ciocîrlia (La curțile dorului)* dezvoltă în pur regim diurn al imaginarului acest sens : „pămînteanul puțintel / cu trupul ca bucatele" devine „Hristosul păsăresc ! Cel / ce-n fiecare zi / se-nalță o dată, / biruitor fără fier, / din holdă la cer, / și descîntă păcatele / peste toate satele". Altădată, aceeași

ascensiune în lumină a „puterilor păsărești" este și semnul unei resurecții lăuntrice, al redescoperirii de sine în pragul timpului înnoit : „Sunt tremur de fericire : / ziua întreagă deasupra mea / puterile păsărești au arătat în triunghiuri / spre ținte luminoase" *(Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea).*

În zborul luminos și pur al păsărilor, omul blagian descifrează înțelesurile unei lumi cu care se poate simți solidar — o lume care îi vorbește. În universul runic, „slăvitele păsări" sînt, la fel cu toate făpturile, purtătoare ale semnăturii divine *(Rune),* vestitoare de *tîlcuri* primordiale :

> Undeva un zbor s-aude.
> Sus, cocorii desfășoară
> ieroglife din Egipet.
> Dacă tîlcul l-am pricepe,
> inima ar da un țipăt.
>
> *(Înviere)*

Zborul lor configurează în înalt, ca de pildă cel al *pajurilor* din poezia *Țară,* suprema geometrie a cercului, semn al perfecțiunii spațiului, dar și al unui timp eternizat, domnind peste grădina edenică a patriei : „Țara și-a-ntins hotarele / toate pînă la cer. / Pajeri rotesc — minutare în veșnicul ceas / peste cîmp și oier". Aceeași rotire a păsării regale peste o existență rotundă, în care om, fluture și Dumnezeu se pot simți „contimporani", apare în *Cîntec pentru anul 2000,* iar în mai vechea *Amintire,* spațiul zborului maiestuos se confundase, la fel, cu însăși divinitatea : „Vulturi treceau prin Dumnezeu deasupra noastră". Omul însuși, însuflețit de sentimentul iubirii, simte crescîndu-i aripi *(Aripi de argint) ;*

erotica postumă reactualizează astfel, sub semnul zborului, avînturile vitaliste din *Poemele luminii.*

Dimpotrivă, cum vom vedea analizînd geografia „paradisului în destrămare", absența zborului sau deteriorarea lui va marca o poezie a „căderii în lut". O asemenea degradare se va răsfrînge și asupra organizării spațiului ca proximitate securizantă : zborul păsărilor va apărea atunci ca ruptură și distanțare de lumea omului, interzicînd transmiterea „semnelor" și „veștilor" dinspre adînc spre înalt. În noaptea „vîrstei de fier", triunghiurile păsărești arătînd altădată spre ținute luminoase decad, devenind „cohorte de păsări sălbatice", iar cîntecului transfigurator i se opune „pasărea U" — a zgomotului și dizarmoniei.

E de semnalat, în sfîrșit, că unei simbolistici a ascensiunii i se încadrează și alte variante ale *zborului,* printre care zborul *albinelor,* care — cum se spunea bunăoară în poezia *Trezire* — „în faguri adună / și-amestecă învierea / ceara și mierea". Văzută și ea ca „putere", *albina* face legătura, prin elementul floral-vegetal, dintre văzduhurile celeste și „greul ființei" telurice. Alături de *sămînța zburătoare* și împreună cu *zvonul* păsăresc, *cutreierul* stelar ori *murmurul* sevelor primăvăratice, se înscrie și *zumzetul* roiurilor de albine, alcătuind acel fundal sonor aproape permanent în lirica lui Blaga, ce sugerează permanenta, protectoarea împrejmuire a eului intrat în rezonanță cu exteriorul lumii. Toate sînt, în fond, echivalente ca semnificație cu *tîlcurile, semnele* sau *veștile* pe care lumea apropiată le comunică subiectului, dînd sentimentul participării, al integrării sale printre puterile elementare ale universului, în „gureșul,

obștescul descînt" al înfloritorului spațiu edenic. Se confirmă și în felul acesta faptul că la Blaga ascensiunea și zborul nu înseamnă înstrăinare radicală de lumea adîncului.

În perspectiva coordonatelor reliefate pînă acum, *satul* apare ca unitatea spațială cea mai reprezentativă din mai vasta „geografie mitologică" a lui Blaga, nucleu al *țării* ideale imaginate de poet, sinonim al *grădinii paradisiace.* Autorul *Elogiului...* îl definise, cum știm, prin atribute caracteristice spațiului sacru, în opoziție cu lumea profană a *orașului* sau a *cetății.* În viziunea filosofului-poet, satul este „situat în centrul lumii și în conștiința unui destin emanat din veșnicie", el este, în felul său, un univers complet, suficient sieși ca o monadă, dar participînd — ca și aceasta — la armonia generală a cosmosului, întrucît se află „în supremă intimitate cu Totalul". Așezat sub semnul „vîrstei geniale a copilăriei" ceea ce Blaga numește „satul-idee" apărea în fond ca spațiu al unei existențe poetice, în care cunoașterea realului este de natură intuitivă, iar obiectele sale primesc valori simbolice.

Adevărata lui semnificație o putem degaja însă — cum am spus — doar considerîndu-l în ansamblul viziunii blagiene, integrîndu-l logicii specifice a mitului său poetic. Or, procedînd astfel, am observat deja că satul reprezintă expresia particularizată a „geografiei mitologice" în care omul problematic aspiră să-și regăsească echilibrul lăuntric grav deteriorat de frămîntările spiritului. Satul se conturează astfel ca un *refugiu mitic,* dominat de valori ale *sufletescului* (pe linia opoziției klagesiene dintre *spirit* și *suflet),* deci un teritoriu unde cunoașterea

redevine *participare,* manifestîndu-se ca *trăire organică a lumii* valorizată în calitatea sa de cosmos originar, scos de sub acţiunea corozivă a temporalităţii — temporalitate ce suferă aici o „convertire", în sensul ordonării sale ca desfăşurare *ciclică.* Aşa încît efectele distructive ale „istoriei" apar atenuate şi chiar înlăturate, impunîndu-se în schimb sentimentul permanenţei, al consecvenţei în tiparele iniţiale ale existenţei, într-un „model" imuabil, faţă de care actualitatea este de fapt *reactualizare,* printr-o gestică devenită *ritual,* a unui *illud tempus* al obîrşiilor. Numai plasat într-o asemenea perspectivă mitică (definită exemplar de un Mircea Eliade, dar şi de poetul însuşi) şi pus în relaţie cu un anume moment al psihodramei construite de Blaga, spaţiul „satului-idee" îşi poate evidenţia reliefurile. Vom înţelege astfel de ce, în această geografie, „nimic nu vrea să fie altfel decît *este*", de ce poetul, vorbind despre sat, îl defineşte ca teritoriu al „sufletului", în care „orice *gînd* e mai încet", şi îl situează sub specia eternităţii : „Eu cred că veşnicia s-a născut la sat". Este un vers, acesta, al cărui ecou se prelungeşte în poezia *Întoarcere,* unde putem citi :

> Cîte-s altfel — omul, leatul !
> Neschimbat e numai satul,
> dup' atîţi Prieri şi toamne
> neschimbat ca Tine, Doamne.

Reproşul care putea fi făcut filosofului culturii, cu privire la reducţia abuzivă a atributelor satului arhaic la cele cîteva evidenţiate în *Geneza metaforei...* sau în *Elogiu...* şi la neglijarea determinărilor social-istorice ale acestui spaţiu, devine inoperant atunci cînd e vorba de *poet.* „Satul-idee" se justifică deplin în arhitectura mi-

tului blagian, ca o contrapondere a „paradisului în destrămare" și a unui tip de umanitate înstrăinată de origini, — alienare „explicată" după modelul romantic ce opune *sentimentului* integrării în cosmos o *conștiință* a individuației. Incidențele de ordin biografic rămîn și ele exterioare și secundare, de vreme ce cel care vorbește în poezia lui Blaga este un *eu generic*, o *instanță simbolică*. Dealtfel și elementele „geografiei mitologice" sau ale universului — „corolă de minuni" nu fac decît să se individualizeze în satul arhaic, care-și conservă în permanență caracterul mitic.

Întoarcerea spre sat primește astfel caracterul unui pelerinaj la locurile sfinte, al omului ce caută să se vindece de „setea de mîntuire", de tensiunile gîndului nelinișitit, de toată acea oboseală a ființei extenuate de „aventurile în cari veșnic recazi". „Fratele obosit al cerului de jos și al fumului căzut din vatră" — cum se definește poetul, regăsește în acest teritoriu sacru adăpostul rîvnit, „biblica șatră" ocrotitoare ; arhanghel rătăcitor și cu „amurgul în trup", el revine spre „vatra-n lumină", ca spre un centru pierdut *(Arhanghel spre vatră)*. Înstrăinata „corolă de minuni a lumii" reînvie acum în „satul minunilor" — provincie emblematică, nucleu al spațiului originar — unde miracolul este o realitate cotidiană și imediat accesibilă („minunea țîșnește ca macu-n secară"), unde fiecare reper permanentizează harta începuturilor de lume :

> Lîngă fîntînile darului-harului
> pîlpîie boalele, țipă lăstunii.
> Plin este satul de-aromele zeului
> ca un cuib de mirosul sălbăticiunii.

13 — c. 849 40

Însuşi timpul, distrugător altădată, redevine aici timp auroral, al perpetuei sărbători iniţiale : „Cocoşi dunăreni îşi vestesc de pe garduri / *duminica lungă şi fără de seară*“ *(Satul minunilor).*

Întoarcerea spre sat este, o mai spunem o dată, în mod esenţial *întoarcere la origini.* O poezie din 1924, publicată în revista *Gîndirea* — *Cîntare pentru trecut* — afirmase deja, în termeni expliciţi, acest sens al mişcării regresive : „În noapte sori bătrîni / se-ntorc spre *obîrşia lor niciodată uitată*“ (subl. n.) — punînd-o în relaţie cu năzuinţa eliberării de „vremea ce mi-a adus desăvîrşirile în rău“. O postumă — *Izvorul* — atestă, cum am văzut, permanentizarea acestei obsesii a originarului ; dincolo de succesivele stingeri ale făpturilor, izvorul este evocat ca un simbol al duratei eterne, al unui destin fratern cu veşnicia : „e ca un fir — zice poetul — pe care Parcele îl torc“.

Ca la toţi tradiţionaliştii, satul este teritoriul *părinţilor* şi al *strămoşilor* — „crengile noastre căzute-n adînc, în ţinuturi amare şi reci“, „rădăcinile prin cari ne prelungim pe sub pămînt“ *(În preajma strămoşilor, Părinţii),* locul mitologic unde, în cadrul existenţei ritualizate, omul singur poate reface comunicarea, în statornicul „cerc al aceleiaşi vetre“, cu „norodul spălat de ape subt pietre“, restaurînd legăturile cu „poveştile sîngelui uitat de mult“ *(Biografie).* În geografia satului viaţa devine o „înviere de toate zilele“, echilibrul dintre eu şi univers pare a fi fost recîştigat pentru totdeauna. De aceea, într-un moment de introspecţie decisiv, de înţelegere a „păcatului“ împotriva firii, subiectul problematic blagian invocă modelul existenţial al omului arhaic, rămas consecvent cu tiparele zilei dintîi a lumii : „O, de ce am

tălmăcit vremea şi zodiile / altfel decît baba ce-şi topeşte cînepa în baltă ?" Elogiul *anonimatului* apare în felul acesta ca o contrapondere a excesului individualist, ca o umilinţă necesară a orgoliului luciferic : „Altfel mă iubesc de-acum : / unul între mulţi / şi mă scutur de mine însumi".

În spaţiul „satului-idee", poetul va reliefa tocmai asemenea existenţe anonime, fidele statutului originar. El va contura astfel portretul „ţăranului zugrav", cel care era „prieten cu toate minunile", chipul senin, nefrămîntat de întrebările minţii, al maicii „păzind cu răbdare somnul marelui prunc *(Biblică)*, ori va evoca ritualul cotidian al olarilor care : „Ca nişte zmei întîrziaţi şi blînzi / cu feţe prelungite în cimpoaie / arhaici inşi îşi poartă pe sub plai / un vis fragil prin zilele greoaie" *(Olarii)*. „Duhuri încete", trudind „ca-n somn", aceşti oameni îşi consumă existenţa în deplină conformitate cu „tiparele bătrîne", necercetaţi de gînduri tulburătoare ci doar, uneori, „de vreo lumină şi de zîne", confirmînd ceea ce filosoful Blaga va numi „permanenţa preistoriei". Este un elogiu, în acest poem, pe care l-am putea primi cu destule rezerve, dacă n-am ţine seama iarăşi de acea logică internă a întregii opere. „Groteşti şi tîmpi, guşaţii fără grai" sînt în fond o variantă a ipostazei nonproblematizante a omului blagian, la care *gîndul* devine „mai încet" şi *tăcerea, muţenia* sînt preferate *cuvîntului* ce ameninţă să instaureze distanţa dintre eu şi lume. Căci idealul reafirmat de Blaga pînă la sfîrşit este, cum am subliniat mereu, acela al deplinei integrări a individului-fragment în întregul cosmic. Ne-o arată limpede, de exemplu, un poem ca *Orizont pierdut*, ce reia datele esenţiale ale acestei relaţii exemplare într-o con-

figurație spațială specifică, cu care ne-am întîlnit pe tot parcursul comentariilor : „Cînd anul nu-ți este prielnic / te-ntorci să te-mpaci printre umbre. / Undeva în trecut te-ntîmpină pragul. / *Cît de aproape una de alta / sub crugul albastru, în Lancrăm, își stau / alăturea cele potrivnice, ziua și noaptea. / Cît de domol se-mpletește insul acolo cu legea.* / Cît de firesc *lîngă vetre* se leagă / prin vremi volnicia și soarta, / și cum se revarsă durerea în tîlc mai înalt totdeauna. / *Trăiesc încă mumele.* Unde se tînguie-n jale păgînă, / unde lacrima cade-n țărînă, / rîndunica mai ia și acum cîte-o gură de tină / să-și facă sub streașină casa“ (subl. n.).

„Patrie a mumelor“, satul poate fi deci ales deopotrivă ca loc al începuturilor și al ultimei, definitivei întoarceri a ființei. Poetul născut la Lancrăm are încă o dată prilejul de a-și înscrie pe coordonate mitice propria biografie. Ieșirea sa în lume este interpretată sub semnul aceloraşi „tipare bătrîne“, petrecîndu-se „la chemări adînci de mume“, într-un spațiu al cărui nume poate fi asociat cu *lacrima :* racord subtil la „sistemul“ mitic blagian, în care *numele,* opus *tăcerii* și anonimatului *originar* („țara fără de nume“), primește semnificația pătrunderii în lumea fenomenală a relativului și fragmentarului. „Pragul de lume“ devine astfel și „potecă patimei“, iar satul așezat sub emblema *lacrimei* este un „sat de lacrimi fără leac“, pe care poetul îl binecuvîntă tocmai pentru că este o „patrie a mumelor“ *(9 mai 1895).* Chiar înlăcrimat de nostalgii secrete, el rămîne locul cel mai apropiat de figura originară a universului. Pînă și moartea nu e aici decît un alt mod de existență, în „ciclul elementelor“, reintegrare în ordinea eternă a firii ce se înnoiește necontenit :

Apoi ca frunza cobori. Şi ţărna
ţi-o tragi peste ochi
ca o gravă pleoapă.
Mumele sfintele —
luminile mii
mume sub glii
îţi iau în primire cuvintele.
Încă o dată te-adapă.

(Epitaf)

Între „chemările adînci de mume" ale naşterii şi celelalte, ale luării în primire a cuvintelor, itinerarul existenţial se constituie ca deplină rotunjime, ordonat de o desfăşurare ciclică şi deci eternă. Făptura închisă în ochiul universal e pregătită pentru o altă lumină, a adîncului, cuvîntul se stinge în tăcerea atoatecuprinzătoare, *întoarcerea la Mamă* s-a realizat, o nouă vîrstă poate începe iarăşi. Este sentimentul care domină şi remarcabila elegie postumă *Cuvinte către patru prieteni.* Nechezul cailor apocaliptici, teama de un sfîrşit nedemn, de un destin pe care nu-l mai poate domina, apar contracarate aici de gîndul liniştitor al întoarcerii definitive în pămîntul natal :

Voi patru însă, pomenind de alte fapte,
să mă luaţi de unde voi fi fost căzut,
pe-un drum de seară sau în miez de noapte
în satul meu pe umeri să mă duceţi
întins pe Lună ca sub scut.

Iată deci că satul lui Lucian Blaga se identifică în cel mai înalt grad cu un *spaţiu originar,* izvor şi refugiu mitic al fiinţei umane prinse între tensiunile dramatice ale unei vieţi temporar înstrăinate de marele Tot. El capătă astfel în structura mitului poetic o poziţie dintre

cele mai semnificative, în măsura în care înfăţişează o perspectivă a vindecării de „tristeţea metafizică“ şi a restaurării relaţiei armonioase dintre eu şi univers. Cerc al vetrei strămoşeşti, centru al „patriei mumelor“, grădină amintind de ţinuturi paradisiace, satul este, în mic, o „corolă de minuni a lumii“. A unei lumi-cîntare, rotundă şi pură, în care contrariile se întîlnesc împăcîndu-se : cîmpul şi soarele joacă „subt peri înfloriţi“, în „ogorul sănătos“ plugurile sînt „mari paseri negre ce-au coborît din cer pe pămînt“. De aceea, prietenul crescut la oraş, departe de „brazdele veacului“, este îndemnat să se apropie cu smerenie şi înfiorare de aceste lucruri, pentru a nu le tulbura marea pace iniţială : „Ca să nu le sperii — / trebuie să te apropii de ele cîntînd. / / Vino — încet“ *(Pluguri)*.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „I. CREANGĂ" IAȘI

LUMEA CA „PARADIS ÎN DESTRĂMARE"

Există, cum am văzut, în poezia lui Blaga, un moment în care statutul ființei umane suferă o mutație fundamentală : alături de existența adamică a omului arhaic, trăind într-un univers arcadian, se conturează și un alt mod de a fi, caracteristic pentru eul însetat de cunoaștere, definindu-se ca o conștiință problematică. Și, implicit, se deschid două spații corespunzătoare, ale căror atribute contrastante le-a enumerat însuși Blaga în textele deja citate, reducîndu-le în esență la opoziția destul de generală între *„satul-idee"* și *orașul* modern, ca și între cele două tipuri umane care le reprezintă : omul satului trăind în consonanță cu firea, și omul orașului viețuind în „relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și o superficialitate lucidă". Este o opoziție tipică pentru viziunea tradiționalistă românească, dar nu mai puțin pentru universul liricii expresioniste, obsedată și ea în mare măsură de „chinul orașelor", expresie a pierderii sentimentului originar al vieții [1].

---

[1] v. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, Buc., 1971, p. 72.

Am greşi însă dacă am restrînge universul „tristeţii metafizice" şi al „paradisului în destrămare" la frontierele schiţate de Blaga în textele amintite. Acestea nici nu se referă în mod strict la poezie, ci pot fi doar apropiate de reperele ei de bază. Cercetarea liricii arată dealtfel că, dacă oraşul este principalul teritoriu prin care se realizează contrastul simbolic dintre lumea omului problematic şi cea rămasă în tiparele iniţiale, el nu este şi singurul. Viziunea gravei alterări a „corolei de minuni" se extinde şi dincolo de limitele „cetăţii", afectînd întreaga „geografie mitologică", adică toate elementele cu valoare simbolică ce alcătuiesc universul armonios în care omul îşi regăsea condiţia ideală. Căci înfăţişările lumii exterioare se află în strînsă dependenţă de lumea lăuntrică a subiectului, încît acesta poate simţi universul dinafară prin prisma propriei prăbuşiri sufleteşti şi se poate simţi înstrăinat chiar într-un cosmos a cărui perfecţiune nu-l mai angajează, pentru că nu mai crede în ea sau nu mai este în stare să creadă. Şi nu mai puţin, el poate avea nostalgia dureroasă a unui mod de a fi ce i se prezintă ca inaccesibil, real doar pentru *ceilalţi*, adică pentru aceia care nu vor să fie altfel decît *sînt*. Or, eul blagian vrea adeseori să fie *altfel*, asediind existentul cu întrebări, trimiţîndu-şi gîndul în căutare de înţelesuri ultime, nesatisfăcut de ceea ce este dat, rupîndu-se astfel de naivitatea originară a „supremei intimităţi cu Totalul". Paradoxul acestei aventuri a cunoaşterii constă însă în faptul că, cu cît creşte în tensiune, rezultatele sale sînt mai îndoielnice, obstacolele din calea sa devin mai redutabile, tulburările echilibrului interior se agravează. Înainte de a se fi manifestat convingător, orgoliul fiinţei problematizante se transformă

în sentiment al culpabilității. Omul întrebărilor fără răspuns este, cum am mai remarcat, un Adam alungat din Eden, iar universul său e trăit ca „paradis în destrămare". Cum se înfățișează însă acest Eden în ruină ?

Cunoscuta poezie din *Laudă somnului* — *Paradis în destrămare* — este dintre cele mai apte să indice sensurile unei atari degradări a „geografiei mitologice". Materia își pierde strălucirea inițială și devine opacă, o dată cu stingerea focului ce-o anima, — sabia „portarului înaripat" e numai un „cotor de spadă fără de flăcări". Trecînd „printre sori vecini / porumbelul Sfîntului Duh / cu pliscul stinge cele din urmă lumini", apele din fîntîni refuză gălețile serafimilor îmbătrîniți în vana căutare a adevărului, „arhanghelii se plîng de greutatea aripilor", apa vie e invadată de „paianjenii mulți" ai stagnării și morții, „țărîna va seca poveștile din lutul trist" al îngerilor sortiți putrezirii sub glie. Totul se petrece ca și cum acestui univers altădată festiv i s-ar fi tăiat legăturile cu vatra care-l alimenta și-i dădea viață : „paradisul în destrămare" e un univers „lepădat" — ca să folosim termenul poetului din *Scrisoare* — o lume în care comunicării cu Ființa i s-a substituit închiderea, opacitatea, obstacolul. Altădată, „numai trup și numai lut", omul se abandona cu voluptate leagănului chtonian ; oboseala și inerția din *Paradis în destrămare* sînt însă ale unor creaturi în care nu mai circulă sevele vitale ; avem în față spectacolul unei lumi vlăguite, „învinse" fără luptă, mișcîndu-se „fără îndemn" : o boală misterioasă, mărturisită și în confesiunile subiectului liric, macină această geometrie sacră și făpturile ce o populează. Înțelesul ei mai adînc îl putem deduce abia punîndu-l în legătură cu dezechilibrul interior al omului problematic

care, actor într-un spectacol al desacralizării lumii, tînjește totuși după arhitectura ei originară. *Paradis în destrămare* oferă imaginea emblematică a unei asemenea descompuneri a spațiului arhetipal, pe care o vom regăsi și în alte poeme. În *Tristețe metafizică*, bunăoară, poetul vorbește despre „tîrziele rămășite ale stelei pe care umblăm", altundeva *casa* — o *imago mundi* și simbol al *centrului* — apare pecetluită cu ceară și părăsită, *izvorul* (semn al originilor) „a răgușit de bătrînețe", *fîntînile* se închid și nu mai primesc gălețile însetaților, „cineva a înveninat fîntînile omului", aurorele „ce-au fost țîșnitoare, aprinse fîntîni (au) azi... ape legate și-nvinse", dobitoacele beau „apă moartă din scocuri". *Muntele* (Muntele Ararat), element esențial al teritoriului sacru și unicul spațiu, după Biblie, neacoperit de diluviu, „rămîne... de-a pururi fund de ape / tot mai adînc, / tot mai pierdut / fund de ape", „dăinuie veșnic potopul". *Păsările* apar refuzate de cer : „Porumbii mi i-am slobozit / să-ncerce pajiștea cerului, / dar sfîșiați de vînturi / se-ntorc înapoi" *(Pe ape)* ; „Grele din înălțime cad ciocîrlii / ca lacrimi ale dumnezeirei peste ogor", o misterioasă „pasăre bolnavă" stă „fără slavă" în codru, iar „pasărea Foenix, ca altădată, / nu mai zboară peste oraș". În ciclul postum, *Vîrsta de fier*, echivalent „paradisului în destrămare", păsările — „întraripatele puteri" de odinioară — devin „cohorte de păsări sălbatice-n noapte" ; stolurile de zburătoare arătînd cîndva „în triunghiuri, spre ținte luminoase", se înstrăinează de universul uman : „întraripatele puteri... / orbite de o țintă depărtată / ne iau văzduhul prin tangentă doar — ca o săgeată — / și nu mai prind de jos, din țări, nici fluturări de semne și

nici veste" ; poetul vorbeşte despre „zboruri defuncte" ori evocă prezenţa stranie şi tulburătoare a păsării U cîntînd în ceaţă, deasupra omului şi a „lutului fără slavă". Vestea cerească a corbului (pasăre purtătoare de mesaje sacre, în mitologia germanică) rămîne neînţeleasă pentru oamenii care au uitat să citească *(Corbul)*, aşa cum ilizibile rămîn toate semnele universului.

Imaginea dominantă este cea a *ruinei* şi *stingerii*. Materia se îmbolnăveşte la fel ca şi omul, de o boală fără de nume : „Bolnav e omul, bolnavă piatra / se stinge pomul, se sfarmă vatra. / / Negrul argint, lutul jalnic şi grav / sunt aur scăzut şi bolnav" *(Boală)*. Din *foc* rămîne *cenuşa* lipsită de viaţă („vino sfîrşit, aşterne cenuşă pe lucruri"), inerţia geamănă cu moartea stăpîneşte totul, imaginile *obstacolului* se înmulţesc. Pentru *Cîntăreţii leproşi* „cerul e zăvorît şi zăvorîte sunt şi cetăţile", porţile — închise, tăriile au „glia neagră", amiaza e „amiaza nopţii", „ţărîna e plină de zumzetul tainelor", „toate-au încetat murind sub zăvor". Lucrurile ies din ordinea lor firească, se sălbăticesc, logica universului suferă dereglări grave sub impulsul distructiv al unor forţe malefice. Iată, de exemplu, poezia *Vrajă şi blestem*, cu suita de imagini „expresioniste" continuînd şi o anume tradiţie folclorică : „Pe creasta nopţii moara seacă, / macină lumină-n gol. / Lopeţi se-nalţă şi s-apleacă. / / Războiul după uşă pus / ţese singur — vezi suveica ? / Fă o cruce spre apus ! / / Fîntînile la uliţi rele / găleţi coboară şi ridică / 'n cerul jefuit de stele. / / Cuiburi în copaci s-aprind / ca de-o mînă. Ard cu flăcări. / Auzi ouăle pocnind"... Rareori, ca în *Bunătate toamna*, „boala fără de nume" care pătrunde în fiinţe şi lucruri capătă culoarea unei intense spiritualizări. Ea apare ca un fel de

pregătire a sfîrşitului, atenuînd limitele dintre obiecte, deschizîndu-le unui orizont totalizant, încît este primită ca o binefacere, ca o „minune" :

Pomi suferind de gălbinare ne ies în drum.
O minune e cîteodată boala.
Pătrunse de duh
feţele-şi lungesc ceara,
dar nimeni nu mai caută vindecare.
Toamna surîzi îngăduitor pe toate cărările.
Toamna toţi oamenii încap laolaltă...

De obicei însă, deteriorarea „geografiei mitologice" caracterizează *oraşul (cetatea).* Un poem precum *Veac (Laudă somnului)* opune direct, la modul clasic-tradiţionalist, peisajul apocaliptic al oraşului modern naturii eterne şi sacre, în contingenţă cu cerul. O imagine similară celei din *Paradis în destrămare* se configurează şi aici : pînă şi forţele ordinii cosmice se contaminează de alienarea terestră, trădîndu-şi menirea :

Arhanghelii sosiţi să pedepsească oraşul
s-au rătăcit prin baruri cu penele arse.
Danţatoarea albă le trece prin sînge, rîzînd s-a oprit
pe-un vîrf de picior, ca pe-o sticlă întoarsă...

Spaţiu în care „se exaltă libertăţile insului", deci al afirmării individualiste a omului, oraşul este şi locul tuturor prăbuşirilor („sfîrşesc în sînge cuvintele. / Undeva se trage la sorţi cămaşa învinsului"), în contrast cu lumea-poveste ce se deschide „sus, la o mie de metri spre răsărit".

Într-un mod încă mai schematic şi la un nivel artistic mult inferior, opoziţia dintre cele două universuri fu-

sese prezentă și în poemele *Făgăduiți din flăcări* și *Lot*, publicate în 1925 în *Gîndirea* și nereținute în volum pînă la ediția de *Opere*. „Pe-aici vrăbiile și șerpii sunt albi de ciment, / cum albi suntem și noi / de făina stihiilor de piatră" — se scria în prima poezie, evidențiindu-se, pe de altă parte, înstrăinarea omului față de natura primară, așezată sub semnul comunicării dintre adînc și înalt :

În fiecare tufă de spini
cerul vorbește cu văpaie de vatră,
dar nimeni nu se mai oprește
s-asculte lung vorbitoarele flăcări...

În timp ce, în *Lot*, accentul cade pe spectacolul apocaliptic, de factură expresionistă, al cetății blestemate și pe avertismentul dat „fiilor cetăților", tot din perspectiva unui om trăitor în „geografia mitologică" :

Ah, fii ai cetăților, voi credeți
că nimenea, niciodată, n-a văzut soarele
și că lumina curată e numai poveste.
Întrebările voastre tulbură adîncurile (subl. n.)
cu pietre răniți ochii fără răspuns ai fîntînilor
și din tăcerile lor nu ghiciți sfîrșitul fără de veste.

Conflictul ireductibil dintre conștiința interogativă și „adîncimile" lumii elementare este cum nu se poate mai limpede exprimat, prea limpede chiar, într-un limbaj aproape conceptual. E un conflict ce va caracteriza întreagă această zonă a liricii lui Blaga, unde, mai explicit sau mai voalat, „paradisul în destrămare" va găsi un orizont compensator în lumea neatinsă de întrebările tulburătoare, perpetuîndu-se ca „poveste".

Cetate blestemată, orașul va fi astfel locul prin excelență al *damnării* și al *căderii*, în care valorile pozitive ale „corolei de minuni" vor apărea negate, amenințate, grav compromise. „Aici și țărîna înveninează" — notează poetul în *Semne*, vorbind despre „orașele pămîntului" ca despre spații ale apocalipsei ce trebuie părăsite pentru o adevărată migrație purificatoare spre „sorii pădurateci" ai munților :

Mi-am pecetluit cu ceară casa,
să nu mai întîrziu
unde jocuri și răstigniri
n-or mai trece pe uliți
și nici o adiere de om
din veac în veac pe subt bolți.
Poduri vor tăcea.
Din clopote avîntul va cădea.
Din depărtatele sălbăticii cu stele mari
doar căprioare vor pătrunde în orașe
să pască iarba rară din cenușă...

Alteori, „orașul vechi" e un univers fantomatic, populat de „ființele somnului" și de „mari semeni de altădată", cu turnuri negre și ceasuri ce numără un timp obosit, cu sfinți de piatră avînd aureolele stinse *(Oraș vechi)* — teritoriu al inerției („Cetate de veac, prăsilă de păianjeni verzi") unde „timpul stă" și nu se aude „subt bolți de nicăieri nici un ecou" *(Drumuri)*.

Un *Peisaj transcendent* generalizează perspectiva apocaliptică asupra întregului univers, accentuîndu-i trăsăturile spectrale, într-o grandioasă compoziție ce angajează o mare parte dintre elementele „geografiei mitologice", deformîndu-le expresionist, încît ceea ce se impune este — cum scrie Ov. S. Crohmălniceanu — „o

realitate *lăuntrică* ridicată la coerența halucinantă a unei *viziuni*" [1] :

Cocoși apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate românești.
Fîntînile nopții
deschid ochii și-ascultă
întunecatele vești.
Păsări ca niște îngeri de apă
marea pe țărmuri aduce.
Pe mal — cu tămîie în păr —
Isus sîngerează lăuntric
din cele șapte cuvinte de pe cruce.
Din păduri de somn
și alte negre locuri
dobitoace crescute-n furtuni
ies furișate să bea
apă moartă din scocuri.
Arde cu păreri de valuri
pămîntul îmbrăcat în grîu.
Aripi cu sunet de legendă
s-abat înspăimîntate peste rîu.

De cele mai multe ori viziunea „paradisului în destrămare" este pusă în legătură cu ipostaza omului problematic, incapabil de a mai surprinde și trăi realul ca ordine cosmică. Este o lume din care subiectul uman percepe *fragmentul,* dar pierde în schimb imaginea Totului. Spațiul ca „geografie mitologică" i se sustrage :

Arendaș al stelelor,
străvechile zodii mi le-am pierdut.
Viața cu sînge și cu povești
din mîni mi-a scăpat.

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul,* ed. cit., p. 75.

O lume haotică, fără coordonate stabile, se arată privirii dezorientate și cuprinse de spaimă :

Cine mă-ndrumă pe apă ?
Cine mă trece prin foc ?
De paseri cine mă apără ?

(Cuvîntul din urmă)

Cînd îi oferă semne, materia se înfățișează ca prezență inertă și amorfă, unei ființe supuse și ea inerției :

Nici o cărare nu mai e lungă,
nici o chemare nu mă alungă.
Vino sfîrșit.
Pe coate, însă o dată
mă mai ridic o șchioapă de la pămînt.
Apă bate-ntr-un țărm.
Altceva nimic, nimic,
nimic.

(Un om s-apleacă peste margine)

O situație asemănătoare întîlnim și în poezia *Asfințit,* ce exprimă tot o stare de dezorientare în spațiul obiectual și uman din care nu se poate degaja principiul ordonator :

Peste-aceleași arătări și aceleași case
clopot de sear' aud. Și stau în cruce
cu o zi sub cer pierdută.
Prin ani, subt poduri se depărtează
ce focuri vechi ? ce nouă plută ?
Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă.
Se desface — care poartă ?
Se deschide — care ușă ?
Ies vîrstele și-mi pun pe cap
aureolă de cenușă.

Întîrziind subt vremi schimbate,
îmi taie drumul — care prieten ?
îmi taie pasul — ce vrăjmaș ?

Un simbol al relației prin excelență, cum este *drumul* (al cărui sens pozitiv, extrem de frecvent în poezia lui Blaga, este acela de a unifica, de a asigura comunicarea cu *întregul* lumii) suferă și el o importantă degradare. Ea nu e echivalentă cu acea retragere în pădure și în peșteri a potecilor din noaptea ce reface unitatea originară a lumii, ci înseamnă *abolirea relației* sau *dereglarea* ei. De la respingerea netă („drumuri m-au alungat"), la dificultatea și chiar imposibilitatea de a găsi un drum („înapoi nici un drum nu mai duce", „drumul întoarcerii nu-l mai știm", „drumul e surd") și restrîngerea spațiului de comunicare pînă la solitudinea fără leac („nici o cărare nu mai e lungă, / nici o chemare nu mă alungă"), variantele acestui simbol sînt foarte numeroase. El apare însă, în mod paradoxal, și ca semn al dezorientării în lumea haotică, prin *multiplicare :* pluralul *drumuri* marchează, indirect, pierderea *Drumului,* a acelei *via magna* ce poate duce către cosmosul exemplar. În *Cetire din palmă* mulțimea drumurilor ne vorbește despre „rătăcirile" pe căi ce nu duc, de fapt, nicăieri :

Pe șaptezeci și șapte de uliți
vei umbla desculț și cu capul gol :
ce sămînță n-a fost în deșert aruncată ?
ce lumină n-a fost în zadar cîntată ?

Un alt poem, *Ani, pribegie și somn,* propune o semnificație mult mai complexă a simbolului în discuție, angajînd tocmai ideea imposibilității geometrizării spațiului existențial, a întemeierii lui ca *vatră* și *cosmos :*

Mă opresc cu ochii în huma săracă,
mi se pare că anii aceştia
de osteniri fără zare,
de rătăciri şi aureole amare
vor ţine pînă la urmă,
ca un vînt ce mă-mbracă
şi-mi zvîntă fiinţa.

Acestui cutreier nu-i chip să-i dărui
temeiul promis
şi mersul de-un mal să-l anin,
subt călcîie
nu se iveşte ţărîna şi piatra,
ce mi se cuvin.
. . . . . .

Podişul m-alungă, şesul mă cere, tot altul.
Singură vatra nu mi-e-ngăduită...

Se poate degaja de aici şi o opoziţie semnificativă între atît de tipicul, pentru „geografia mitologică", *cerc al vetrei* şi geometria precară sau cu neputinţă de coagulat a acestui *cutreier* prin spaţii instabile — o opoziţie ce se adaugă celei dintre acelaşi *cerc* (al *vetrei*, al *grădinii edenice*) şi spaţiul unghiular, închis de zidurile *cetăţii*, ale *oraşului*. E un contrast în care un Gilbert Durand vedea, urmîndu-l pe Gaston Bachelard, incompatibilitatea dintre „refugiul pătrat, care ar fi construit, şi refugiul circular, care ar fi imaginea refugiului natural, pîntecele feminin. (...) Incinta pătrată e cea a oraşului, e fortăreaţa, citadela. Spaţiul circular e mai ales cel al grădinii, al fructului, al oului sau al pîntecelui, şi deplasează accentul simbolic asupra voluptăţilor tainice ale intimităţii" [1].

[1] Gilbert Durand, *Structurile...*, p. 308.

O comparație cu „cutreierul sferic" nocturn din *Răsărit magic* este de asemenea edificatoare cu privire la caracterul contrastant al atributelor ce definesc, simetric, cele două spații — al „geografiei mitologice" și al „paradisului în destrămare". Alte elemente exprimînd *relația* — ca de pildă *ecoul, zvonul, zumzetul, murmurul, vestea* sau *semnul* (avînd, cum am mai văzut, o valoare pozitivă în perimetrul „corolei de minuni") comportă un tratament negativ similar, atunci cînd sînt incluse în spațiul inform al omului problematic. Ele devin *zgomot, rumoare* sau *surzenie*, ori sînt marcate ca absente. Poetul vorbește atunci despre „rumoarea ce ne-neacă", despre „întraripatele puteri" care „nu mai prind de jos din țări nici fluturări de semne și nici veste" *(Echinocțiu de toamnă)* ori — ca în poezia *21 Decemvrie* — despre o generală blocare a comunicării cu o lume în dezagregare : „Nu se-nfiripă / în larguri nici tîlc, nici visare. / Doar frunzele zboară-n risipă".

Paralel cu geometria deteriorată a spațiului se definește și un *timp* corespondent, cel al „marii treceri", al ceasornicului care măsoară „destrămarea". Este timpul caracterizat retroactiv, în deja citatul poem *Schimbarea zodiei*, din *Nebănuitele trepte*, drept „ceasul ce nu vrea să bată, *nerotunjitul*" (subl. n.) — și care în postumele din *Vîrsta de fier* capătă înfățișarea *pustiului* : „Ăst timp ce veni peste noi, / întîi ca pustiul Gobi, apoi cu tumultul unei urniri / de ape și continente, / sălbatic ca o revărsare peste toate / a magmelor din noapte". E un „timp fără patrie", supus „cumpenei" și „sfîșierii" — așa cum spațiul însuși al patriei devine o „vatră de patimi", în ruină.

Reprezentînd o răsturnare a tuturor valorilor „geografiei mitologice", viziunea lumii ca „paradis în destrămare" nu face însă decît să sporească tensiunea aspirației către o geometrie a lumii-corolă, restaurată în puritatea și perfecțiunea ei originară. Dintre ruinele grădinii edenice, omul blagian nu încetează să se viseze în „supremă intimitate cu Totalul", într-un spațiu unde ființa poate fi privită într-o fericită analogie cu universul care o cuprinde și exprimă. Incapabil de a mai trăi lumea ca un cosmos deplin structurat, el o contemplă cu nostalgie la *alții* sau încearcă s-o reconstituie în planul reveriei : o reverie cu atît mai expresivă cu cît distanța ce o separă de realitatea imediată este mai mare și mai de netrecut.

Observăm, așadar, că atît „corola de minuni a lumii" cît și reversul ei degradat, „paradisul în destrămare", se relifează prin raportarea la un număr de elemente cu valoare arhetipală. Spațiul curb, deschis în chip de *boltă* peste adînc ori ca *receptacul* către înalt, *cercul vetrei*, al *grădinii* sau *patriei*, rotunjimea *prejmei*, a proximității securizante a lucrurilor, timpul *ciclic* — definesc o suită de reverii ale universului sacru, „paradisiac". Principalele repere ale „geografiei mitologice" *(muntele, peștera, pădurea, iezerul, izvorul, fîntîna,* elementele „bestiarului" etc.) participă de asemenea la conturarea unei lumi paradigmatice, de accentuată stilizare, — ansamblu emblematic, alcătuind un cod simbolic cu valori relativ stabile, ale cărui componente circulă în tot teritoriul poeziei lui Blaga, în trama de teme și motive lirice, în rețelele sau constelațiile de imagini ce se constituie obsesiv pe parcurs. Un remarcabil izomorfism caracterizează

toate aceste elemente ce converg în sugestia ultimă a osmozei dintre marile nivele cosmice și a corespondenței (vecină cu identificarea) dintre microcosmosul subiectiv și macrocosmos.

Astfel încît, dacă în lumea lui Blaga aproape fiecare obiect își depășește semnificația imediată („Lucrul izolat devine un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate" — scria autorul *Filosofiei stilului*, referindu-se la expresionism [1]), însuși modul în care se reprezintă eul liric este expresiv pentru aceeași năzuință de depășire a cadrelor individuale. Notele unei posibile biografii mai mult sau mai puțin strîns legate de „eul empiric" (H. Friedrich) se estompează în profitul unor trăsături, gesturi, situații cu valoare exemplară. Subiectul blagian este un *eu generic*, pus cu subtilitate în relație cu o lume visată ca *spațiu al intimității securizante*, avînd toate atributele paradisiacului „sîn matern" și atestînd adesea — dincolo de aspirația direct sau indirect exprimată în reverii ale participării identificatoare și ale întoarcerii la origini — o analogie cvasi-substanțială cu universul la care se raportează.

Confruntînd unele observații legate de „ipostazele eului", cu altele, din sfera reprezentărilor spațiului, nu e greu să remarcăm un întreg lanț de analogii între cele două nivele ale universului liric. Așa cum, în lumea din afară, cele patru elemente fundamentale — *pămînt, foc, apă, aer* — se află în permanentă năzuință de conjugare, într-o *coincidentia oppositorum* semnificativă pentru viziunea integratoare a poetului, tot astfel subiectul liric este, în mic, sinteza sui generis a marilor elemente.

---

[1] Lucian Blaga, *Zări și etape*, ed. cit., p. 75.

Trupul, sîngele, ochiul, sufletul — ca să amintim doar termenii cei mai frecvenţi pentru reprezentarea „eului generic" — se află întotdeauna într-o relaţie de analogie cu ceea ce nu este *eu. Eu-lumină, trup-lut, sînge-foc, ochi (lacrimă)-elemente acvatice* (cu valoare de oglindire în profunzime), *suflet-energie stihială* etc. sînt asemenea corespondenţe ce dovedesc, alături de alte realităţi ale operei, modelarea ei în cadrele specifice îndeosebi „regimului nocturn al imaginarului" — regim prin excelenţă al analogiei, în contrast cu „regimul diurn", al antitezei [1]. Schema dinamică a scufundării, pătrunderii, cuprinderii, asimilării, angajînd fantasma unui eu „embrionar", nu e concurată — cum s-a putut vedea — decît de mişcarea ce tinde să reunească şi să echilibreze elementele şi stările contrare : *adîncul* cu *înaltul, teluricul* cu *celestul, întunericul* cu *lumina.* Dar o asemenea „coerenţă în contrast" [2] este caracteristică tot pentru regimul nocturn al imaginarului : *„armonizare a contrariilor"*, pe de o parte, iar pe de alta conservare a unei *dialectici* care conferă viziunii un accentuat dramatism, generînd o „povestire", un „mit" [3]. Nu spunea oare Blaga însuşi că „un poet pus faţă în faţă cu puterile lumii şi ale vieţii, şi dacă nu vrea să-şi dezmintă menirea creatoare, nu poate să gîndească decît mitic" ? [4] Iar cu privire la direcţiile cele mai generale după care se structurează mitul poetic blagian pare întrutotul adecvată observaţia lui Gilbert Durand despre „imaginaţia nocturnă", care, după el, este „antrenată în mod firesc de la tihna coborîrii şi intimi-

---

[1] G. Durand, *Op. cit.*, p. 470.
[2] *Ibid.*, p. 438.
[3] *Ibid.*, p. 349.
[4] Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări şi etape*, p. 224.

tății, pe care-o simboliza cupa, la dramatizarea ciclică în care se organizează un mit al întoarcerii, mit amenințat întruna de ispitele unei gîndiri diurne despre întoarcerea triumfală și definitivă" [1].

Căci dacă reveria intimității securizante, dominată de schema dinamică a coborîrii este o constantă a imaginarului lui Blaga, este tot atît de adevărat că această reverie comportă o evidentă dramatizare raportabilă, în linii mari, la modelul mitic al „paradisului pierdut" : excludere și cădere în „marea trecere", cu toate neliniștile pe care le implică o confruntare cu timpul, — și aspirație a domesticirii lui prin conturarea unei mișcări regresive, de întoarcere către originile ființei, promițînd reluarea ciclului existențial și deci o nouă împlinire.

Divorțul dintre elementele fundamentale (ca să nu mai vorbim de separația dintre eu și univers) este resimțit întotdeauna la Blaga, cum am putut vedea, ca o mutilare. „Te-am pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape" — se spunea în *Psalm* despre o divinitate monadică risipită în fragmente înstrăinate. Or, lumea armonic construită a „corolei de minuni" cere o refacere a unității inițiale dintre părțile constitutive și regăsirea de sine a subiectului uman în mijlocul ei. Imaginarul blagian poartă, la toate nivelele sale, pecetea acestei obsesii fundamentale. În apele sale se oglindește cerul, pămîntul face corp comun cu focul în „scînteia împămîntenită" ori „fulgerele rodnice", omul se imaginează sămînță sau visează să înflorească precum pomii, sîngele lui e „focul din vine" ; lumina e soră cu întunericul, muntele este urcuș spre cer, dar și descindere către

[1] Gilbert Durand, *Op. cit.*, p. 347.

obscurităţile telurice, fîntîna răsfrînge lumina stelei, copacul uneşte „două hotare", „pasărea sfîntă" e o făptură solară, dar şi a întunericului submundan etc.

Situat în centrul lumii, subiectul uman se defineşte el însuşi ca o *axis mundi* unificatoare de adînc şi înalt, înconjurată de o lume rotundă, protectoare, „maternă". Şi este semnificativ că în ipostaza sa de fiinţă alienată, el nu se va opune orgolios universului, sfidîndu-i geometria din „ziua dintîi", ci va privi înstrăinarea prin *gînd* ca pe o *boală* venită în chip de pedeapsă pentru o vină ce şi-o descoperă cu amărăciune în momente de severă şi necruţătoare introspecţie. Iar acest fapt nu face decît să reliefeze şi mai mult valorile contrare „regimului diurn" ca repere ale posibilei vindecări de „febra eternităţii", ale eliberării de tensiunile teribile ale cunoaşterii.

Cel ce se situează în mijlocul lumii este însă şi o fiinţă chemată să o rostească şi să *se* rostească în ea, — *poetul* ce trebuie să-şi asume puterea sau slăbiciunea cuvîntului. „Mimodramei cosmice sau biologice", cum o numeşte Basil Munteanu [1], i se asociază în mod firesc spectacolul sui generis al *discursului liric,* din care nu va lipsi nici dramatismul caracteristic mitului poetic blagian în ansamblul său, nici năzuinţa împăcării contrariilor. *Tăcerea, cuvîntul, cîntecul* — vor fi reperele de bază ale acestui teritoriu în care se va construi o mitologie a rostirii poetice. Repere ce se înscriu organic — cum vom vedea — în spaţiul mai vast al viziunii lui Blaga asupra lumii.

---

[1] B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine,* Ed. du Sagittaire, Paris, 1938, p. 302.

MYTHOS ȘI LOGOS
ECHIVOCUL TĂCERII INIȚIALE

Sînt cunoscute paginile de început din *Hronicul și cîntecul vîrstelor,* în care Blaga evocă intrarea sa tîrzie în lumea cuvîntului. „Începuturile mele — scrie el — stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvîntului. Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire. Despre neobișnuita înființare a graiului meu aveam să primesc o înșirare de știri numai tîrziu, de la Mama și de la frații mei mai răsăriți. Aflai atunci că în cei dintîi ani ai copilăriei mele cuvîntul meu nu era — cuvînt. Cuvîntul meu nu semăna cu nimic. Nici măcar cu o stîngace dibuire pe la marginile sunetului, cu atît mai puțin cu o prefigurare a unei rostiri articulate. Adevărat e, pe de altă parte, că muțenia mea plutea oarecum în echivoc și nu îndeplinea chiar în toate privințele condițiile unei reale muțenii, căci lumina cu care ochii mei răspundeau la întrebări și îndemnuri era poate mai vie și mai înțelegătoare decît la alți copii, iar urechea mea, ispitită de cei din preajmă, se dovedea totdeauna fără scăderi. Cînd eram pus la încercare, cedam pe planul mișcării și al faptei. Gestul meu contura întocmai semnificația poruncii. O dorință rostită de cineva își

găsea răsunetul în actul cel mai prompt". — Iar mai departe, această încercare de explicaţie : „Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuş nu tocmai de toate zilele, sau poate o nefirească luciditate s-a vîrît, cu efecte de anulare, între mine şi cuvînt". În fine, momentul rostirii e însoţit de un gest de ultimă rezistenţă, pentru interpretarea căruia poetul însuşi avansează o sugestie mitică : „Ţineam mîna peste ochi ruşinat şi vorbeam. De sub straşina degetelor şi a palmei, cu care mă apăram încă de lumea cuvîntului, graiul ieşea din gura mea întreg, lămurit, picurat ca argintul strecurat. (...) N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detaşare de «logos» în cei dintîi patru ani ai copilăriei. Cu atît mai puţin acel sentiment de ruşinare, ce m-a copleşit, cînd, constrîns de împrejurări şi de stăruinţele ce nu mă cruţau, ale Mamei, am ridicat mîna peste ochi, ca să-mi iau în folosinţă cuvintele. Cuvintele îmi erau ştiute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca şi cum m-aş fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc" [1].

Reală sau inventată, „povestea plină de penumbre" este în orice caz *adevărată, autentică,* adică în consens profund cu structura întregii viziuni poetice a lui Blaga. Dacă poetul îşi interpretează propriile origini proiectîndu-le în zări mitice, faptul se întîmplă la o dată cînd opera sa, perfect articulată la toate nivelele, îi permitea un asemenea act transfigurator, de includere într-un „sis-

[1] *Hronicul şi cîntecul vîrstelor,* Ed. Tineretului, Buc., 1965, p. 3—6.

tem" liric deja constituit. Iar dacă situaţia evocată a avut loc întocmai, este iarăşi foarte limpede că ea a marcat în adîncime destinul său creator, acţionînd ca o *obsesie modelatoare* în definirea relaţiei sale specifice cu lumea şi cu poezia.

Oricum, ceea ce cercetarea „figurilor spaţiului" revela în privinţa felului în care se încheagă la Blaga „figura originară a obiectului sensibil" (J. P. Richard) e confirmat pe deplin de această înscenare mitică exemplară. Ca, dealtfel, şi de statutul particular al *discursului poetic* blagian. Căci e reliefată aici, cum se vede, o semnificativă ezitare între două spaţii : unul primordial, matern, „embrionar", — cum îl caracterizează poetul însuşi — şi altul exterior, al lumii în care făptura este expulzată, *condamnată* (cum sugerează aluzia biblică) să trăiască. Pentru a ispăşi ce păcat ? — Desigur, cel al rupturii de matricea originară, echivalată în plan simbolic cu inocenta condiţie paradisiacă. Ieşirea în lume apare însă aici ca incompletă, parţială — cel puţin pentru o vreme — întrucît, refuzînd cuvîntul, copilul îşi prelungeşte starea edenică, „optează" inconştient pentru menţinerea şi perpetuarea *spaţiului-matrice.*

Pentru definirea statutului conferit de Blaga discursului poetic trebuie notată deci mai întîi identificarea *tăcerii,* a muţeniei (stări atît de frecvente în poezie) cu *ţărîmul originar :* acesta e pus sub semnul *absenţei cuvîntului* ce apare, implicit, ca un element separator, agent al rupturii de unitatea primară şi al intrării în lumea *numelor* fragmentare. Universul cuvîntului (mai bine zis al cuvintelor) poate fi echivalat astfel cu cel al primilor oameni după excluderea din paradis, adică atunci cînd verbul lor nu mai putea avea decît slaba putere de a

evoca o realitate distantă, înstrăinată. „Păcatul originar al neamului omenesc", luat în primire prin grai, înseamnă tocmai aceasta : pierdere a stării de increat, în care făptura nu e încă individualizată, deci despărţită de Totul matern, în care eul e doar virtualitate şi ca atare contopit deplin cu unitatea iniţială, pe care o trăieşte şi de care se lasă trăit. Ieşit din indistinct, definit ca individualitate separată, omul abandonează *trăirea* organică a Totului în favoarea, ca să spunem aşa, a *lecturii unor semne* ale fragmentelor de univers, deci a unei experienţe *mijlocite* a realului. Este situaţia ce rezumă într-un fel ceea ce poezia deja scrisă la această dată a apariţiei *Hronicului* indica drept refuz al rostirii cuvintelor „amare" şi nostalgie a „ţării fără nume".

Dar faptul care ne introduce cu adevărat în definiţia pozitivă a discursului liric blagian este îndeosebi cel conturat în frazele unde se vorbeşte de „echivocul muţeniei". Se configurează aici un fel de zonă intermediară între starea propriu-zis embrionară, de dinaintea „condamnării" la existenţa în lume, — şi cea în care condiţia umană, aşezată sub semnul cuvîntului şi deci al „păcatului originar", este cu adevărat şi integral „asumată". Spaţiu al unei tăceri ambigue, întrucît făptura există aici întreagă, deplină şi deplin înţelegătoare, însă comunicarea cu universul exterior se face, am putea spune, univoc : abandonată unei inerţii cvasi-embrionare, fiinţa se lasă înconjurată, protejată, chemată de exterior — iniţiativa este întotdeauna a *celorlalţi*. Existenţa sa se exprimă, înainte de orice, ca *răspuns în planul manifestărilor organice*. Ecranul despărţitor al cuvîntului e respins, mai bine zis preîntîmpinat de acea „luciditate suprafirească" — intuiţie revelatoare cu privire la ade-

vărata realitate a logosului alienant. Acestuia i se „preferă", la nivelul mijloacelor de comunicare, contactul nemediat, de natură osmotică : ochiul primește „îndemnurile", urechea e sensibilă la „ispita" universului, reacționînd cu promptitudine ca *ecou* al lui. Totul se petrece aici între coordonatele ideale ale unui *ca și cum* matricial — iar cel din urmă gest al copilului, înainte de a comunica și prin cuvînt, este acea „ridicare a mîinii peste ochi", ultimă frontieră de umbră și tăcere apărînd (și prelungind) spațiul-matrice. *A răspunde la apelurile lumii, a comunica deci cu ea, fără să te desprinzi de un lăuntru integrator* — iată o sugestie ce se întîlnește cu tot ce spune mai specific „definiția" blagiană a poeziei ! Copilul din *Hronic* „vorbește" fiind mut, ca poeții din știuta creație postumă. El se exprimă așadar într-un spațiu de interferență între *tăcere* și *cuvînt*, *anonimat* și *nume*, *increat* și *creat*, *interior* și *exterior*, *adînc* și *înalt*. El *se exprimă existînd :* nu rostește cuvinte, ci *înfăptuiește* cuvinte, transmițînd, printr-o „mimodramă" expresivă, sugestia unui soi de coincidență magică între verb și real, amintind de reveria limbajului paradisiac a unui Jakob Boehme. Auzim aici parcă ecoul apropiat al versurilor din *Autoportretul* cuprins în *Nebănuitele trepte :*

> Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
> În patria sa
> zăpada făpturii ține loc de cuvînt.

Dominat de Mamă, acest teritoriu al *rostirii tăcute* este cu atît mai expresiv : spațiu al obîrșiilor făpturii, al obscurității adîncului, îl regăsim în poezie fie în opoziție cu dramatica *lumină* a lumii înstrăinate, fie postu-

lat ca refugiu regenerator. În poezia *Scrisoare,* bunăoară, din volumul *În marea trecere* invocația „De ce m-ai trimis în lumină, mamă, de ce m-ai trimis ?" exprimase, într-un moment de apogeu al crizei existențiale, o similară nostalgie a „țării fără de nume", identificată cu sînul matern, cu vîrsta copilăriei. „Trimiterea" în lumină, departe de întunericul ocrotitor al Mamei, echivala acolo cu o *naștere ratată,* întrucît ieșirea în lumea „marii treceri" era excludere din Eden, inițială mutilare a „poveștii" făpturii : „Trupul meu cade la picioarele tale / greu, ca o pasăre moartă". Iar în *Ani, pribegie și somn* (din *La curțile dorului)* nostalgia patriei îndepărtate căpătase aceeași culoare a dorului de paradisul pierdut al sînului matern pe care doar *noaptea* și *somnul* îl mai puteau reactualiza :

> Numai noaptea, în fiece noapte
> somnul mai vine,
> sosindu-mi din depărtatele plaiuri
> mi-aduce un pic de-ntuneric,
> ca un pumn de țărînă *din patria mumelor,*
> *din cimitire de raiuri.*

În timp ce, la celălalt pol al viziunii, în *Epitaf*-ul *Nebănuitelor trepte,* ciclul existențial se încheia promițînd o nouă înflorire a ființei :

> Mumele, sfintele,
> luminile mii,
> mume sub glii,
> îți iau în primire cuvintele,
> încă o dată te-adapă.

În situația arhetipală schițată în *Hronicul și cîntecul vîrstelor* ne aflăm încă în acel spațiu intermediar în care

un impuls inconştient tinde să perpetueze ipostaza similiembrionară a eului, ori să amîne cel puţin termenul ultim al naşterii, tăierea cordonului ombilical. Psihanaliza ar anexa o atare „scenă" la capitolul „fixaţiei faţă de mamă", al „nostalgiei stadiului prenatal" ca expresie — cum spune Mélanie Klein — a unei „nevoi de idealizare" rezultată din aşa-numita „angoasă persecutivă" declanşată de naştere [1].

În plan strict estetic, acest teritoriu al necuvîntului aşezat în intimă dependenţă de matricea originară implică reactualizarea viziunii romantice a lumii ca Totalitate integratoare pentru existenţele individuale, fragmentare, şi a mitului Vîrstei de aur în care fiinţa se afla în comunicare organică, armonioasă, cu cosmosul întreg. Modelele imaginare blagiene indică dealtfel, — cum am văzut în paginile precedente — preferinţa pentru spaţiul curb (universul-cupă, „corolă de minuni" primind ca un receptacul lumina înaltului şi alcătuind cu el o sferă perfectă), pentru circularitatea nu numai a spaţiului sacru situat „în centrul lumii" (casa, „cercul aceleiaşi vetre", patria, Edenul Eutopiei, — toată „geografia mitologică"), ci şi a timpului, — ciclica „oră rotundă". La toate nivelele „figurilor spaţiale" se poate regăsi obsesia unificatoare a matricei care protejează făptura, cu care aceasta tinde să comunice visceral : lumea e „altoită" pe fiinţa poetului, care se lasă, la rîndul ei, hrănită, irigată de sevele pămîntului-leagăn, cuprinsă de somnul amintitor de noaptea începuturilor, de „starea dumnezeiască" a increatului. Şi chiar atunci cînd *regimul nocturn*

[1] Mélanie Klein, *Envie et gratitude*, Gallimard, Paris, 1978, p. 15.

dominant (pînă și în *Poemele luminii* am putut dovedi o anume convertire a diurnului în nocturn !) suferă o deplasare de accent în creația postumă, cele două regimuri imaginare ajung abia la o echilibrare și nu la o excludere.

Cum se poate vedea, mitologia cuvîntului schițată în *Hronic* este în deplin acord cu toate aceste deschideri ale imaginarului subordonate în grade diferite figurii originare a spațiului-matrice. În perspectiva definirii discursului liric, acest spațiu originar se suprapune *tăcerii* — întuneric al cuvîntului, noapte în care cuvîntul nu e mort, ci mai degrabă conținut ca latență, ca în așteptarea unui moment fericit cînd obscuritatea sa primară și lumina rostirii în lume vor putea fi împăcate, în așa fel încît verbul să se spună ca lume. Căci, pentru a-și respecta statutul, poetul trebuie să vorbească. Însă această vorbire a sa — sugerează Blaga — trebuie să rămînă solidară, în substanța ei, cu acea tăcere inițială, în care logosul e doar virtualitate, în care se contopesc toate cuvintele. Poetul întoarcerii la origini aspiră la un fel de restaurare a virtuților magice ale cuvîntului, astfel încît între nume și obiectul denumit să se păstreze o relație de participare-identificare. Dacă tăcerea este mediul simbolic al Totalității (sau totalizării anonime a limbajului constituit din cuvinte separate), verbul poetic se cuvine să împace în sine situația paradoxală a desprinderii sale de fondul originar „tăcut" sau „mut" (situație ce instaurează distanța și ruptura, deci înstrăinarea) ca *nume* individualizat, cu năzuința tot atît de puternică de a *rămîne* în tăcere, în *anonimat*, în nerostit. Întrebarea fundamentală ce se pune în fața poetului este, așadar, tocmai aceasta : cum poate cuvîntul, rămînînd cuvînt, să nu

trădeze realitatea pre-verbală, să o încorporeze chiar, iar pe de altă parte, în calitatea sa de nume al fragmentului de univers, să reușească totuși să exprime Totul, sau cel puțin să exprime fragmentul în perspectiva totalității, ca aparținîndu-i în esență. Mimodrama copilului mut care înțelege totuși apelurile exteriorului și răspunde prompt și exact la ele în planul *faptei,* al actului existențial, sugera prin analogie ceva din acest statut ambiguu care este și al poetului, dar cu deosebirea esențială că poetul este ca și *obligat* să recurgă la cuvînt, depășind stadiul gesticulației tăcute, fie ea și exemplară. De aceea, poate și mai interesant și fertil pentru definiția blagiană a discursului liric este momentul următor al scenei arhetipale din *Hronic,* adică acela în care copilul începe — tot la îndemnurile Mamei ! — să vorbească. Însă, cum am văzut, inaugurarea discursului nu are loc oricum. Geneza rostirii se petrece sub „streașina" de umbră a mîinii ridicate peste privirea scrutătoare — gest simbolic, ce nu e decît o variantă a modelului matricial : aura de tăcere cu care se va înconjura mereu poetul poate fi interpretată, în acest sistem de referință, ca extindere sui generis, în lumea creatului, a acelui „înveliș placentar" inițial. Universul devine locuibil în măsura în care este cucerit, „anexat" teritoriului genetic, iar cuvîntul, ca să poată comunica în profunzime (cu) lumea, trebuie să se împărtășească din tăcerea și umbra obîrșiilor. La fel ca în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* lumina ochiului „solar", deschis spre un univers pe care vrea să-l clarifice și distingă în fragmentele sale individuale, sugrumînd așadar „vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric", se cere atenuată prin prelungirea și

lărgirea spațiului umbratic : fapt care în poemul-program fusese sugerat de lumina nocturnă a lumii care, ca și tăcerea în raport cu cuvintele cuprinse în ea, asigura acea fericită și armonioasă coexistență a tuturor lucrurilor în „corola de minuni a lumii" (*Cuvîntul* și *lumina* și, respectiv, *tăcerea* și *întunericul* își dovedesc astfel caracterul izomorf și oferă un argument în plus pentru deplina organicitate a viziunii poetului).

Nu e deloc surprinzător astfel că, îndelung pregătit în adîncurile obscure ale ființei, „graiul" ce iese „de sub strașina degetelor și a palmei" este „întreg, lămurit, picurat ca argintul strecurat". Căci vorbele lui nu fac decît să prelungească, aducînd cu ele în lumina rostirii, tăcerea dintîi, lunga noapte a mușteniei din care au avut timp să se împărtășească, maturizîndu-se, rotunjindu-se în sînul ei. Copilul nu cunoaște încă cealaltă lumină, „ucigătoare", a cuvîntului care desparte întrucît e doar *semn* al obiectului, nume superficial al său. El numai presimte acest pericol, — de unde „sfiala", „rușinea" sa față de folosința graiului. Conștiința „păcatului originar al neamului omenesc" va apărea doar mai tîrziu, și atunci omul blagian va avea cu adevărat sentimentul paradoxalei sale înstrăinări, prin cuvînt, de lumea originară ; înstrăinare pe care discursul poetic va fi chemat s-o vindece, readucînd verbul în starea genuină a comuniunii inițiale cu încă ne-spusul, ca trăire *în* lume și nu *în fața* ei.

Or, dacă urmărim modul în care Blaga își înscenează discursul liric observăm ce importanță capătă la el „regia" rostirii, cum cuvîntul se înscrie întotdeauna pe un fel de fundal de tăcere (și umbră !). Așa cum spațiul este în general imaginat ca „preajmă" ocrotitoare, pen-

tru o ființă aflată în comunicare simili-embrionară cu universul înconjurător, matern, tot astfel verbul apare situat în miezul protector al „muteniei", ca și hrănit de ea. Dacă eul poetic se imaginează mereu în poziția fericită care e a centrului lumii, cuvîntul său pornește și el dintr-un asemenea centru nocturn. Există la Blaga un fel de teamă în fața desprinderii și a distanțării cuvîntului de mediul securizant, încît rostirea el și-o va vroi mereu cît mai intim legată de această tăcere : vorbei răspicate i se vor prefera șoapta, „cuvintele stinse". Iar atunci cînd încearcă să se autodefinească în calitate de ființă vorbitoare, de purtător al unui mesaj esențial (cînd cel ce vorbește este poetul), el va invoca umbra din care să poată spune acele „vorbe mari despre-nțelesul vieții" — „Din umbră, mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare".

Înainte de a urmări însă modul în care se conturează această „dialectică a tăcerii și a cuvîntului" (St. Aug. Doinaș) în poezia sa, și rămînînd încă o clipă în cadrele oferite de paginile din *Hronic*, nu e poate inutil să mai punem o dată în relație spațiul rostirii poetice cu cel matricial. O sugestie interesantă vine aici tot din domeniul psihanalizei, și anume din acel teritoriu, la care am mai făcut aluzie, unde se relifează așa-numita „relație față de mamă" sau „întoarcere la mamă". În acest sens, ni se pare frapantă, bunăoară, echivalența spațiului discursiv, așa cum îl concepe Blaga, cu ceea ce un D. W. Winnicott numește „spațiu potențial" : un spațiu care se conturează între copil și mamă, „în timpul perioadei de repudiere a obiectului în calitatea lui de non-eu, adică,

la sfîrşitul stării în care copilul e confundat cu obiectul“ [1].

Despre ce este vorba de fapt ? — Cercetătorul englez citat, referindu-se la „relaţia faţă de obiect“, esenţială în asimilarea realităţii exterioare de către fiinţa umană, insistă asupra momentului în care copilul este confruntat cu „problema relaţiei dintre ceea ce este obiectiv perceput şi ceea ce este subiectiv conceput“. Dacă etapa primară, aceea a „uniunii cu mama“, poate fi numită faza „omnipotenţei subiectului“, cînd obiectul din afară nu este încă perceput ca fiind altceva decît eul, ci se află „introiectat“, devenind faţă de subiect o „entitate proiectivă“, o altă etapă ar fi aceea în care obiectul apare plasat dincolo de limitele omnipotenţei subiectului, ca element al unei realităţi străine de eu. Or, această a doua fază marchează „distrugerea“ obiectului ca proiecţie subiectivă şi presupune în plan fantasmatic „folosirea“ lui, adică perceperea lui ca entitate independentă de eu, exterioară. De aceea, pentru ca acest moment să nu aibă consecinţe traumatizante asupra subiectului, ar exista un „spaţiu intermediar“ între cele două etape, un spaţiu în care rolul mamei devine decisiv. Cum observă Winnicott, „acest spaţiu potenţial... se bazează pe încrederea pe care o are copilul în mamă, aşa cum o simte el într-o perioadă destul de îndelungată, în acel moment critic al separării dintre non-eu şi eu, în acel moment în care stabilirea unui sine autonom se află în stadiul său iniţial“ [2]. Spaţiul potenţial sau intermediar ar fi toc-

---

[1] D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 1975, p. 148.

[2] D. W. Winnicott, *Op. cit.*, p. 152.

mai spațiul *jocului*, căruia îi corespunde un *„obiect tranzițional“* — aparținînd realității exterioare, dar transformat într-un „obiect subiectiv“, învestit deci cu elemente ale „realității interne sau personale“. În felul acesta, „tensiunea suscitată de punerea în relație a realității dinăuntru și a realității din afară“ [1] ar fi atenuată : dominat de mamă, spațiul înconjurător este privit cu încredere și generează un sentiment de securitate, chipul matern devenind un fel de oglindă în care subiectul se poate privi, simțindu-se în siguranță. Dereglarea acestor raporturi (bunăoară o absență prelungită a mamei) poate da naștere traumatismului, ca ruptură în continuitatea existenței copilului — ceea ce duce la organizarea unui sistem de „apărări primitive“ menit să protejeze împotriva repetiției stării de angoasă și să evite dezintegrarea „structurii născînde a eului“ [2]. „Fixația față de mamă“, „idealizarea sînului matern“ (Mélanie Klein) ar constitui asemenea reacții inconștiente de apărare.

În lipsa unor date sigure privind prima copilărie a poetului, este dificil de realizat un studiu psihocritic, o „psihobiografie“ convingătoare — însă o paralelă între „scena“ din *Hronic* și elementele oferite de textele citate se impune de la sine. Se vede ușor acum că spațiul apariției cuvîntului la Blaga, dominat autoritar de Mamă, se suprapune practic peste spațiul intermediar sau potențial al lui Winnicott, întrucît în perimetrul lui obiectul (și deci numele lui) își păstrează dubla condiție de element al realității exterioare și de componentă a realității lăuntrice, ambele echilibrate de prezența emblematică, iradiantă a Mamei. Ea este aceea care menține

[1] *Ibid.*, p. 24.
[2] *Op. cit.*, p. 135.

ființa copilului în cîmpul său gravitațional *(tăcerea* și *umbra* stării prenatale), ea este aceea care „ordonă" rostirea, în urma unui stadiu pregătitor în care, cum am văzut, copilul nu vorbește, ci își trăiește vorbirea, exprimîndu-se și reacționînd prompt prin gesturi și acțiuni concludente pentru înțelegerea-intuirea apelurilor din afară.

Dar acest spațiu blagian al discursului este asimilabil și spațiului de joc despre care scrie savantul englez — și trebuie să deplasăm puțin comentariul spre o poezie semnificativă în acest sens ca *Biografie,* unde discursul liric apare ca rezultat al „ispitirii", al iluziei subiectului vorbitor situat în umbra matricială : „Din umbră, *mă ispitesc singur că cred / că lumea e o cîntare" !* Cu privire la spațiul potențial al jocului, Winnicott observa că, „fără să halucineze, copilul exteriorizează un eșantion de vis potențial și trăiește, cu acest eșantion, într-un asamblaj de fragmente împrumutate realității exterioare" [1]. Pentru a se simți „în mijlocul lumii" și a crede că „lumea e o cîntare", deci pentru a realiza o ideală „adaptare" la exteriorul mundan, sub semnul relației fericite cu exteriorul, poetul se află oarecum în situația copilului care se joacă : el nu poate atenua sau îndepărta tensiunile eului în relație cu universul decît refăcînd simbolic teritoriul vegheat de chipul Mamei și luîndu-și în folosință cuvintele ca pe niște „obiecte tranziționale" în care se conjugă în egală măsură realitatea subiectivă, dependentă de „sînul matern", și ceva din exteriorul lumii cuprinse, subordonate acestui tărîm „originar". (Să

[1] *Ibid.*, p. 73.

adăugăm, pentru completarea paralelismului desfășurat pînă acum, încă o remarcă a lui D. W. Winnicott : „Fenomenele tranziționale — scrie el — reprezintă primele stadii ale folosirii *iluziei* (subl. n.) fără de care făptura umană nu acordă nici un sens ideii unei relații cu un obiect perceput de către ceilalți ca fiindu-i exterior“ [1] — afirmație care ne apropie și mai mult de acel blagian *„mă ispitesc singur să cred...“.)*

Dacă „fixația față de mamă“ ar putea părea o ipoteză avansată gratuit în absența acelor date precise ale biografiei poetului (cu toate că destule argumente par a o confirma, avînd în vedere chiar numai modul de configurare a spațiului ca proximitate securizantă !), este oricum limpede faptul că lirica lui Blaga este profund îndatorată unei viziuni de factură mitică, marcată definitiv de obsesia originilor, a obîrșiilor idealizate. Iar ruptura de aceste tărîmuri ale începutului ființei este resimțită ca o traumă extrem de gravă, ce se repercutează și asupra mitologiei limbajului poetic. „Nostalgia stadiului prenatal“ ca și „angoasa persecutivă“ declanșată de naștere, despre care vorbește Mélanie Klein [2], se regăsesc la tot pasul în creația poetului și ele pot lua, în planul acelei mitologii a cuvîntului, înfățișarea unei lamentații pe tema devalorizării discursului ca semn al rupturii de realitatea profundă a lumii („Despre orișice poți să vorbești cît vrei“, „amare foarte sunt toate cuvintele“ etc.) sau al refuzului comunicării verbale, al întoarcerii la o muțenie demonstrativă, simultană cu închiderea ochiului, deci cu întoarcerea simbolică în întunericul originar.

---

[1] D. Winnicott, *Op. cit.*, p. 21.
[2] M. Klein, *Envie et gratitude*, p. 16.

Scrise, cum spuneam, într-un moment cînd poezia lui Lucian Blaga își definise deja marile direcții și repere ale viziunii, paginile „explicative" din *Hronicul și cîntecul vîrstelor* nu fac decît să reia, într-o narațiune cu caracter mitic, datele esențiale oferite pînă atunci de către poezie. Ele le conferă o coerență imediat vizibilă, aruncînd asupra întregului o lumină multiplu revelatoare.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O lectură în ordine cronologică a poeziei lui Blaga arată că, în calitate de adevărat motiv liric, *cuvîntul* nu apare la el decît relativ tîrziu, și într-un moment determinat de logica internă a mitului poetic în ansamblul său. Ipostaza cea mai definitorie a omului blagian este, în primele două cărți, aceea de *ființă tăcută* ce se dispensează cu ușurință de rostire, lăsînd mai degrabă lumea să se rostească în ea. Nu cuvîntul este cel ce se impune acum, ci contrarul său, *tăcerea, liniștea* — o tăcere germinativă, străbătută doar de tulburările sevelor ori ale sîngelui și luminii, ce urmează căile ascunse ale impulsurilor vitale celor mai incontrolabile. „Tăcerea-mi este duhul" — se definește poetul în *Stalactita*, identificîndu-se unei realități elementare : „zăcînd" în umbra gorunului, i se pare că „stropi de liniște (îi) curg prin vine, nu de sînge", iar în *Liniște :* „atîta liniște-i în jur, de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună". În cosmica tăcere, subiectul e, cele mai adeseori, un receptacul pasiv al mișcărilor lumii, în umbră și tăcere eul comunică în profunzime cu universul, devenind el însuși un element printre elemente. Cînd apare totuși, *cuvîntul* se lasă doar *șoptit*, aproape inutil atîta vreme

cît trăirea nemijlocită îi poate lua locul exprimînd plenitudinea fiinţei ; ori dimpotrivă, devine *strigăt, chiot,* debordare sonoră a dezlănţuitei energii dionisiace, prelungire a marelui tumult al stihiilor.

Cel care, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* întîmpina universul cu o lumină blînd-învăluitoare este însă mai curînd tentat să asculte şi să recepteze *cîntecul* lumii, nu mai puţin învăluitor. Căci în poezia lui Blaga, cîntecul este pretutindeni, iar tăcerea nu-i este ostilă. Făcînd tăcere în sine, fiinţa umană se deschide de fapt cîntecului universal, expresie de dincolo de cuvinte, a deplinei armonii a Totului. Realitate transindividuală, cîntecul e, ca şi tăcerea, solidar cu începuturile tuturor lucrurilor şi aparţine intimei lor substanţe, constituind, am putea spune, liantul care le face să comunice în sînul aceleiaşi unităţi. El este un alt nume al *poveştii* evocatoare de obîrşii uitate — iar contextele în care apare încă în aceste prime volume sugerează aproape întotdeauna întoarcerea spre rădăcinile fiinţei, către *adîncul* din care purced toate ale lumii, către un timp fără timp, frate cu eternitatea. Uneori, făptura umană nu e decît locul în care se trezeşte cîntecul, receptacul primind mesajul străvechi, precum în citatul poem *Linişte :*

În piept mi s-a trezit un glas străin
şi-un cîntec cîntă-n mine-un dor ce nu-i al meu.
Se spune că strămoşi cari au murit fără de vreme
cu sînge tînăr încă-n vine,
cu patimi mari în sînge,
cu soare viu în patimi,
vin,
vin să-şi trăiască mai departe
în noi
viaţa netrăită.

Altădată, cîntat de femeia iubită — văzută ca prezență elementară, purtătoare de indicibile taine, — cîntecul însoțește clipa cu veșnicia, înfățișîndu-se deci tot ca agent al reintegrării făpturii într-o totalitate :

. . . . . .

Femeie,
ce mare porți în inimă și cine ești ?
Mai cîntă-mi înc-o dată dorul tău,
să te ascult
și clipele să-mi pară muguri plini
din care înfloresc aievea — veșnicii.

(Dorul)

În lan, poemul din *Pașii profetului,* propune o situație similară : pe buzele fetei care cîntă în holda însorită poetul abandonat umbrei și somnolenței, renunțînd la orice trăire individuală, simte că i se naște sufletul. Mod de a atribui cîntecului aceleași însușiri de realitate originară ce depășește frontierele individului, deschizîndu-le către un orizont integrator. *„Tăcerea-mi este duhul"* și *„Pe buzele ei calde mi se naște sufletul"* sînt astfel două versuri care, puse în relație, atestă solidaritatea despre care vorbeam, între *tăcere* și *cîntec :* ele constituie deopotrivă ceea ce, în substanța eului, aparține substanței universale neîngrădite de vreo limită spațio-temporală. Altfel spus, cîntecul marchează, ca și tăcerea, realitatea făpturii integrate în armonia cosmică. E cîntecul pe care, în pragul sfîrșitului, îl evocă Pan, zeul naturii, simbol prin excelență al unei atari integrări : „Am stăpînit cîndva un cer de stele / și lumilor eu le cîntam din nai" *(Pan cîntă).* Un cîntec care nu e numai al zeului, ci și al „lumilor", parte din muzica atotcuprinzătoare și mărturie a

ei, expresie a unei armonii pe care cîntăreţul nu face decît s-o comunice după ce a participat la ea.

Analizînd articulaţiile mitului poetic blagian, am putut remarca însă că, o dată cu *Moartea lui Pan,* se produce o substanţială mutaţie a viziunii, echivalentă în planul poeziei cu ceea ce filosoful Blaga numeşte „ruptura ontologică". Momentul nu rămîne fără consecinţe nici la nivelul „definiţiei" discursului liric, ba chiar am putea spune că abia de acum înainte se pune cu adevărat la Blaga problema unei asemenea „definiţii". Căci numai prin simbolica moarte a lui Pan are loc acea ruptură dintre *semn* şi *sens,* resimţită de timpurile dezagregării „vîrstei de aur" mitice, ruptură ce reprezintă o gravă deteriorare a perspectivei magice asupra limbajului. Prin dispariţia lui Pan şi a universului arcadian se întrerupe şi *cîntecul* elementarităţii. Trăirea organică, nemediată a lumii, exprimată prin cîntecul panic, e înlocuită de participarea mijlocită la sensurile universului, asigurată (cînd este astfel !) de o întreagă reţea de *semne :* înţelesul nu mai este *în* semn, ci *dincolo* de el, într-o transcendenţă insondabilă. O lume de semne face realitatea imediată insuficientă, o alungă şi o îndepărtează : ea nu se mai reprezintă pe sine, ci trimite de acum încolo la un *altceva* distant. Un poem precum *Paianjenul,* din ciclul *Moartea lui Pan,* traduce într-o înscenare specifică această mutaţie în ordinea relaţiei cu realul :

Gonit de crucile sădite pe cărări
Pan
s-ascunse într-o peşteră

. . . . . .

A treia zi și-a-nchis cosciugul ochilor de foc
. . . . . .
Neisprăvit rămase fluierul de soc.

O vom regăsi, în alți termeni, și în *Psalm*-ul din cartea următoare, *În marea trecere*, unde evocării unei vîrste naive a copilăriei, deschisă comunicării intime cu o divinitate familiară („cînd eram copil mă jucam cu tine / și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie") îi urmează separația și, odată cu ea, dispariția *cîntecului*: „Apoi sălbăticia mi-a crescut, / *cîntările mi-au pierit*, / și fără să-mi fi fost vreodată aproape, / *te-am pierdut pentru totdeauna*, / *în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape*". — Dar dacă pieirea „cîntărilor" e cauzată de despărțirea de totalitatea divină și, implicit, de sfărîmarea unității ei în elemente fragmentare, este limpede că semnificația simbolică a *cîntecului* trebuie pusă încă o dată în legătură cu sentimentul *totalității* și al *originarului*. Și e tot așa de clar că doar din acest moment al rupturii de totalitate poate fi degajat în dimensiunile sale reale sensul pe care îl atribuie Blaga discursului liric. Din moment ce trăirea-cîntec nu se va mai putea manifesta ca atare, ci va trebui să suporte obstacolul semnului distant, al *cuvîntului*, demersul poetic se va înfățișa ca *act de recuperare a cîntecului inițial* înstrăinat, de restaurare a primarei condiții a semnului ce se afla în coincidență magică cu obiectul. Paralel, am putea vorbi de fapt și de o recuperare a *tăcerii* inițiale, cu care *cîntecul* nu este, cum am văzut, într-o reală opoziție, ambele stări fiind revendicate pe rînd ca realități originare ale ființei — *duh* și *suflet* al ei. Cîntecul este, am putea spune, mai degrabă o prelungire, în lumea creatului, a tăcerii originare, în sensul că în el se regăsesc echilibrul și armonia ce ca-

racterizau starea purei virtualităţi pre-verbale, şi nu numai atît : prin cîntec, condiţia cuvîntului, de nume al fragmentului înstrăinat, este depăşită în Totul imnic, aşa cum „corola de minuni a lumii" reprezintă un ansamblu rotund care trăieşte prin părţile sale reunite şi care părţi, la rîndul lor, nu pot să-şi afle deplina realizare decît participînd la construcţia întregului. Prin cîntec, făptura îşi mărturiseşte apartenenţa la cosmosul „zilei dintîi" şi prin urmare, existenţa sa în cîmpul de gravitaţie al tăcerii originare. Ceea ce *tăcerea* reprezenta pentru potenţialitatea pură, reprezintă, în lumea creaturii, *cîntecul :* pe de o parte un *dincoace de cuvînt,* evitînd dislocarea fondului originar în fragmente alienate, pe de altă parte un *dincolo de cuvînt,* depăşindu-i condiţia precară şi retotalizîndu-l într-o expresie de cuprindere cosmică.

Omul blagian înstrăinat, aflat numai în posesia *cuvîntului* singur, se va simţi într-o situaţie de două ori precară, în raport cu cele două mari repere, al încă-nerostitului şi al deplin-rostitului. Căci cuvîntul îi va apărea în egală măsură ca o trădare a fondului indiviz al tăcerii originare şi ca incapacitate de a accede la totalitate. De aici, fie refuzul vorbirii, afişarea ostentativă a măştii mute, fie aspiraţia dificil de realizat de a intra în posesia cuvîntului în stare să învingă timpul şi limitele numirii : „Cuvîntul unde-i, ca un nimb, / să te ridice peste timp ?"

Nu e întîmplător, astfel, că prefaţa lirică a cărţii care reliefează în termenii cei mai dramatici condiţia eului alienat de realitatea originară şi devenit prizonier al „marii treceri" pune înainte de toate problema *cuvîntului.* Căci ceea ce-i rămîne omului care şi-a pierdut „străvechile zodii", scăpîndu-i din mîini „viaţa cu sînge

şi cu poveşti" *(Cuvîntul din urmă)* este doar cuvîntul, substitut precar şi nesigur al lor. Exclus din nespaţiul şi netimpul tăcerii — prim paradis al pîntecelui matern — în lumina despărţitoare a conştiinţei individuale solitare, şi încă o dată alungat din Edenul „corolei de minuni a lumii", el se vede deopotrivă rupt de mutul tărîm al obîrşiilor, condamnat să numească lucruri singure, şi incapabil să depăşească graniţele cuvîntului spre cîntecul reunificator. *Către cititori* este tocmai confesiunea elegiacă a acestei separaţii.

> Aici e casa mea. Dincolo soarele şi grădina cu stupi.
> Voi treceţi pe drum, vă uitaţi printre gratii de poartă
> şi aşteptaţi să vorbesc —

spune poetul, afirmîndu-se în ipostaza de purtător al unui mesaj esenţial, chemat să transmită acest mesaj unui „public" doritor să-l primească. Dar „mesagerul" cunoaşte prea bine labilitatea instrumentelor de care dispune : sînt vorbele de fiecare zi, limbajul comun ce rămîne la suprafaţa lucrurilor, cel prin care „despre ori şi ce poţi să vorbeşti cît vrei", fără să ajungi vreodată la profunzimile sensului. Discurs flecar, haotic, întotdeauna distant, oglindă a „marii treceri" spre moarte a tuturor lucrurilor şi făpturilor supuse fluxului temporal. De aci întrebarea retorică, marcînd nesiguranţa şi dezorientarea în faţa acestei rostiri amorfe în care semnificativul şi insignifiantul se aşază pe acelaşi plan, dintr-o mărturisită imposibilitate a ierarhizării înţelesurilor şi a justei lor exprimări :

> — De unde să-ncep ?
> Credeţi-mă, credeţi-mă,
> despre ori şi ce poţi să vorbeşti cît vrei :

despre soartă şi despre şarpele binelui,
despre arhanghelii cari ară cu plugul
grădinile omului,
despre cerul spre care creştem,
despre ură şi cădere, tristeţe şi răstigniri
şi înainte de toate despre marea trecere.

„Dar — continuă poetul — cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / aşa de mult să plîngă şi n-au putut. / Amare foarte sunt toate cuvintele"... Echivalat cu *lacrima*, cuvîntul îşi dezvăluie adevărata, precara condiţie : ca şi lacrima — încărcată la Blaga, cum ştim, de toate nuanţele nostalgiei paradisului pierdut — cuvîntul apare ca semn pentru totdeauna marcat de suferinţa pierderii tărîmului originar, al iniţialei tăceri din care s-a desprins. Dar el este amar şi e lacrimă şi pentru că numeşte *fapta*, făcutul vinovat (cum ar spune Ion Barbu) — şi cum Blaga însuşi o sugerează într-un alt poem, *De mînă cu Marele Orb* : „El tace — putem citi aici — pentru că-i e frică de cuvinte. / El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă". Forţa poetului rostitor nu e desigur aceeaşi cu a Marelui Orb, dar dacă cuvîntul său nu se schimbă în faptă ca Logosul divin, reticenţa sa faţă de rostirea numelor înseamnă totuşi refuzul de a recunoaşte, prin actul numirii, statutul înstrăinat al obiectelor numite ; tăcerea sa, ca şi închiderea ochilor (izomorfism verificat, al *muţeniei* şi *întunerecului*, al *cuvîntului şi luminii*, în toată poezia lui Blaga !) „imită" oarecum respingerea cuvintelor de către Marele Orb : „de-aceea lăsaţi-mă / să umblu mut printre voi, / să vă ies în cale cu ochii închişi". (Referindu-se la acest moment, Ştefan Augustin Doinaş scrie, într-un substanţial şi penetrant eseu dedicat „poeticii implicate" a lui Bla-

ga : „Osîndindu-ne să fim, Cuvîntul dintîi a înzestrat orice cuvînt — ce s-ar rosti asemenea lui — cu proprietatea sa originară, cu tristul privilegiu de a osîndi. (...) De aici, o adevărată mistică a inacțiunii, o adevărată veneraţie a tăcerii : căci cuvîntul, ca şi fapta, limitează şi condamnă"[1]. Dar nu e, poate, inutil să remarcăm că cel ce preferă vorbirii muţenia ori declară, altundeva, că nu este „fiu al faptei" este omul blagian în ipostaza înstrăinată, cel suferind de greul preamultului gînd separator, cel a cărui „sălbătăcie" a crescut împotriva copilărescului joc cu o divinitate crezută aproape de făptură. Căci există, aşa cum am văzut în paginile anterioare, şi o altă umanitate, a cărei faptă se integrează deplin acelui „mers de viaţă totalitar", umanitate arhaică, trăind în ritmurile firii, restaurînd ritualic modelul mitic al creaţiei. Omul care o reprezintă este „prieten cu toate minunile", precum „ţăranul zugrav", şi ştie, ca „lucrătorul", pentru care „maşinile *cîntă* / mai frumos decît privighetorile", că „frumoase sunt numai lucrurile ieşite din puteri omeneşti". O judecată globală asupra „mitologiei cuvîntului" la Blaga trebuie deci să ţină seama de diversele momente şi poziţii pe care *cuvîntul* le deţine în ansamblul viziunii poetice.

Poemul *Către cititori* este însă semnificativ şi dintr-un alt punct de vedere. El conţine şi o *„retorică"* sui generis, o intenţie persuasivă implicită, subiacentă textului — cum se exprimă un cercetător francez, definind o „retorică a lecturii"[2]. În această perspectivă, modul în

---

[1] Şt. Aug. Doinaş, *Poetica lui Lucian Blaga. De la „osîndă" la „mîntuirea" cuvîntului*, în *Poezie şi modă poetică*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 13.

[2] Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.

care Blaga își înscenează discursul ni se pare exemplar : el își construiește mai întîi un fel de cadru scenic, pe care-l putem defini ca spațiu de așteptare a sensului. Între emițător (poetul) și receptor (cei ce trec pe drum și așteaptă „vorbirea") se situează obstacolul, „gratiile de poartă", sugerînd tensiunea așteptării discursului și caracterul său de excepție. „De unde să-ncep ?" — întrebarea retorică — mimează nesiguranța, dubiul, dificultatea alegerii cuvintelor și a semnificațiilor ce se așteaptă a fi transmise, sporind astfel gradul de incitare a cititorului. Însă această întrebare anunță deja atitudinea devalorizantă față de realitatea dată și de discursul ce ar putea-o comunica : „Credeți-mă, credeți-mă, / despre ori și ce poți să vorbești cît vrei" — *orișice* și *cît vrei* care sporesc gradul de indecizie, egalizează opțiunile posibile, insinuînd de fapt că un atare discurs, vorbind „înainte de toate despre marea trecere", nu ar fi cel esențial, capabil să inițieze în taine : existența, așa cum e, — și în primul rînd ca „mare trecere" — cu dramele și chiar cu speranțele ei, n-ar fi tocmai aceea despre care trebuie să vorbești. Iar cuvintele care ar putea s-o rostească n-ar face decît să agraveze tristețea, deznădejdea, sentimentul precarității ființei : cuvintele sunt lacrimi, amare foarte sunt toate cuvintele. Și, mai ales, aceste cuvinte sînt ele însele imperfecte, neînstare să numească decît suprafețe, fragmente, lucruri muritoare, de vreme ce, ca să devină cuvînt, tăcerea inițială nedespicată trebuie să se împartă în *nume*. Neputînd realiza, în discursul mundan, decupajul care să reliefeze segmentul revelator, poetul preferă să-l respingă global, ca lipsit de valoare, rămînînd mut, retrăgîndu-se în întuneric. — Dar și această anulare a rostirii are funcția ei „retorică", de provocare a

cititorului-spectator. Refuzînd comunicarea între coordonate accesibile comunității, muțenia poetului închide și mai mult sensul după obstacole de netrecut : gratiile de poartă se regăsesc în închiderea gurii și a ochilor, spațiul de așteptare e mult amplificat. „Emițătorul" uzează de o mișcare scenică vădit contrariantă și incitantă, căci unei retrageri definitive după „gratiile de poartă", care ar fi atenuat oarecum tensiunea așteptării înlăturînd-o printr-o „decepție" totală, i se preferă situația ambiguă în care comunicarea e doar pe jumătate anihilată : deși „mut" și „orb", poetul „umblă" printre semeni și le „iese în cale" — gesturi ale întîmpinării, lăsate în suspensie, neîmplinite și conținînd tocmai de aceea o notă de provocare, retorică : ele fac vizibilă orbirea voluntară a mesagerului, îi subliniază muțenia. *Tăcînd, poetul vorbește în realitate despre faptul că nu vrea să vorbească și că numai un alt discurs, mai esențial, se cere a fi rostit.* Tăcerea lui e o rostire în negativ, reversul unui mesaj ultim, deplin revelator, pe care receptorul real sau virtual este chemat să-l imagineze și construiască în contrast cu cel a cărui comunicare e refuzată. Poetul apare astfel ca un inițiat în taine incomunicabile în limbajul obișnuit, care, inadecvat, e preferabil să nu fie utilizat. Se realizează, în felul acesta, un fel de presiune asupra cititorului, invitat la o „hermeneutică", „obligat" să interpreteze poemele ce vor urma ca pe niște mesaje de excepție, opuse devălmășiei și dezordinii realului, ascunzînd în miezul lor imaginea unei alte lumi, deschise către orizonturi mai pure.

Dar care este atunci acest „mesaj" ce se cuvine a nu fi degradat prin imperfecta rostire de fiecare zi ? Și cum trebuie să se înfățișeze *cuvîntul* cu adevărat revelator ?

În ce constă, altfel vorbind, demersul creator al poetului ? — Blaga însuşi îşi pune, cum am văzut, asemenea întrebări. Iată una, reprezentativă, din poemul *Ardere* (în *Nebănuitele trepte*) :

Fiinţă tu — găsi-voi cîndva cuvenitul
sunet de-argint, de foc, şi ritul
unei rostiri egale
în veci arderii tale ?
. . . . . .
Nepriceput pe lîngă vetre
dar înţeles de zei şi pietre,
cuvîntul unde-i — ca un nimb
să te ridice peste timp ?

Cuvîntul unde-i — care leagă
De nimicire pas şi gînd ?

Se conturează aici, cum se vede, un spaţiu al *imnului*. Poetul se află în căutarea cuvîntului care, egalînd puritatea şi arderea făpturii, să o elogieze cum se cuvine, scoţînd-o, prin ritualul rostirii, din fluxul distrugător al „marii treceri". Căutare a cuvîntului capabil să ridice efemerul la înălţimea „pasului" şi a „gîndului", a unor năzuinţe de salvare din timp : salvare ce presupune depăşirea însăşi a rostirii comune către un limbaj care, „nepriceput pe lîngă vetre" — adică în lumea limitat-umană, — să fie în schimb „înţeles de zei şi pietre" : întoarcere deci, încă o dată, spre un spaţiu şi timp al originilor.

O asemenea întoarcere angajează însă, în viziunea blagiană, o întreagă serie de motive lirice, intim participante la a sa mitologie a limbajului. Înainte de orice altceva, poetul are, cum am văzut, nostalgia increatului, a *tăcerii* dintîi, faţă de care universul verbal îi apare ca o

tristă degradare. Chiar într-o lume rotundă, unde eul se regăsește în echilibru cu întregul cosmic, se impune nu o dată, obsedant, nostalgia nopții obîrșiilor, a „stării dumnezeiești" :

...ar trebui să fiu mulțumit.
Liniște este destulă în cercul
ce ține laolaltă doagele bolții.
Dar mi-aduc aminte de vremea
cînd încă nu eram,
ca de-o copilărie depărtată,
și-mi pare-așa de rău că n-am rămas
în țara fără de nume.

(Liniște între lucruri bătrîne)

Tăcerea, spațiu al *nenumitului*, se opune *numelui* individualizant, separator de unitatea anonimatului inițial, neagă deci și *numirea*, rostirea cuvintelor în care se poate recunoaște înstrăinarea de Tot a lucrurilor : Marelui Orb îi era frică de cuvintele magic-înfăptuitoare, „taina inițiatului" nu se lăsa transmisă de către „mesagerul" conștient de inadecvarea limbajului la înaltele Sensuri, în locul verbului, poetul „mut ca o lebădă" prefera „zăpada fărturii".

Și totuși, prin însuși statutul său, poetul *trebuie* să comunice. Permanentizarea stării de muțenie, refuzul rostirii, i-ar anula, odată cu cuvîntul, și poziția specifică, de mesager al tainelor universului. Vorbind, poetul știe că se distanțează de originile tăcute pe care le învestește cu atribute ale unei Vîrste de aur, însă nu e mai puțin conștient că, fără o asemenea distanțare, el nu s-ar putea exprima ca poet, nu ar putea spune nimic despre *lume*. Demersul său creator se definește astfel, pe de o parte, ca eternă *căutare a originarului*, în perspectiva unei iden-

tificări visate cu fundamentele tuturor lucrurilor și ale propriei ființe, pe care o simte solidară cu ele. La o extremă a ei, această aspirație ar sfîrși în nimicul tăcerii primare, în nonexpresia absolută — „țara fără de nume" : muțenia „retorică" a poetului s-ar înfățișa atunci ca un act exemplar, expresie a voinței de a se întoarce prin ritual la stadiul prenatal, în tăcerea și întunericul sînului matern. „Traumatismul nașterii" — ca să preluăm expresia lui Otto Rank — ar fi atunci simbolic anulat. — Dar nu mai puțin specifică este năzuința constructivă, caracteristică omului care și-a luat în primire cuvintele, definitorie așadar pentru poet — rostitorul prin excelență. Aflat în posesia unor cuvinte „căzute" și îndurerat de căderea lor, căutarea lui va fi totuna cu încercarea de a le readuce cît mai aproape de condiția lor inițială, de componente ale unui „limbaj adamic", magic-coincident cu lucrurile numite. Și nu numai atît : acel limbaj recuperat va trebui ca, numind lucrurile, să nu piardă sentimentul totalității cosmice ci, dimpotrivă, să regăsească în fiecare dintre ele răsfrîngerile marelui univers restituit în puritatea sa din zilele Facerii.

Nostalgia sînului matern, a tăcerii începuturilor, se conjugă deci la poetul nostru cu dorul de paradisul pierdut, — Eden al deplinei înfloriri a făpturii, „corolă de minuni". Eul problematic, apăsat de conștiința nefericită a individuației, încearcă mereu să repare ruptura, să refacă sentimentul comuniunii sale cu lumea primordială. În paradisul în destrămare, el presimte, în sine și în univers, prezența unor rămășițe din vremurile adamice, pe care visează să le reînvie în ritualul rostirii-elogiu :

Caut, nu știu ce caut. Caut
o oră mare rămasă în mine fără făptură
ca pe un ulcior mort o urmă de gură.

Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,
subt trecutele, caut
lumina stinsă pe care-o tot laud.

(Lumina de ieri)

Discursul liric se conturează astfel ca mod de recuperare a forțelor magice ale limbajului, printr-o arheologie sui generis, menită să readucă la lumină cuvintele începuturilor de lume. În fața universului runic, în care „poartă-o semnătură făpturile toate"[1] dar o „semnătură cu cheie pierdută", poetul este primul chemat să descifreze mesajele secrete, să dezgroape de sub ruinele apocaliptice figura pură a universului. Textul mundan există, el trebuie numai citit, iar lectura, ba chiar restaurarea lui în autenticele sale dimensiuni este de fapt *poezia*. Incapacitatea unei atari lecturi este atributul negativ al omului înstrăinat de realitățile originare, al celui care a „uitat să cetească" semnele, „vestea cerească" *(Corbul)*. Dimpotrivă, poetul însuflețit de puterea regeneratoare a iubirii se va mărturisi — într-o tîrzie vîrstă de edenuri recuperate — în stare să regăsească în „descîntecul" creației semnele revelatoare, coincidente cu înseși „runele de veacuri uitate" :

---

[1] Idee preluată de Blaga de la misticul german Jakob Boehme : *signatura rerum*, formulă în care se cuprind calitățile sensibile ale lucrurilor, ca reflex al esenței lor. „Pentru poetul român ea e un simplu mijloc de indicare a ființei în ceea ce aceasta are tainic, o pecete a misterului ei existențial" — notează Șt. Aug. Doinaș (v. *Poezia lui Lucian Blaga. „Semnătura" și vestirea*, în *Familia*, 1979, nr. 7, p. 6).

Să-nflorească noimă, lege !
Să se-nchege, să pornească
spre-mplinire peste fire
vraje pusă, vorbă spusă.
. . . . . .
În tipare de la mume,
scriu în rune dulci-amare...

(Descîntec)

Se poate degaja din aceste versuri o definiție esențială a scrisului poetic, așa cum îl concepe Blaga în subordinea mitului său personal : asocierea „noimei" cu „legea", a înțelesului de acum cu înțelesul originar, accesul, prin poem, la „cheia pierdută" a semnăturii divine — spun aproape totul despre figura ideală spre care tinde demersul creator. Elogiind făptura individuală, cea de aici și acum, supusă curgerii vremii, verbul poetic îi înscrie înțelesul în orizontul *legii* cosmice, îi reliefează apartenența la tiparele originare. Cuvîntul imnic și-a regăsit puterea magică de a anula temporalitatea, de a instaura permanența în ceea ce este pieritor.

Am spus : *cuvîntul imnic* — iar aceasta ne obligă să revenim la unul dintre motivele lirice obsedante la Blaga, în aria de meditație asupra rosturilor poeziei — *cîntecul* sau *cîntarea.* Prezent, cum am văzut, ca expresie a armoniei unei lumi scăldate în luminile mitului arcadian, *cîntecul* „piere" odată cu „moartea lui Pan" și cu dezagregarea ordinii inițiale a universului în fața existenței umane „sălbăticite" prin apariția *gîndului* separator. Abia în acest moment al mitului blagian intră cu adevărat în scenă Poetul. Căci este sarcina lui aceea de a reînvia „cîntările (care) au pierit" și de a redeschide poarta către cîntecul lumii. Căutătorul „luminii stinse",

evocate în ritualul cîntecului, ca și cel al „cheii pierdute" a semnăturilor runice originare, a putut fi astfel lesne apropiat de miticul Orfeu, cîntărețul „pornit în căutarea izvorului de dincolo al frumuseții"[1].

Într-adevăr, o mișcare orfică poate fi ușor descoperită în poezia lui Blaga, în etapa inaugurată de volumul în *Marea trecere*. Acum, și nu mai înainte : Pan, cel ce cînta lumilor din nai, este, poate, un Orfeu, dar înainte de a fi nevoit să coboare printre umbre și să le evoce în cîntec de la distanța pierderii. Pan nu este încă *poetul* în căutarea cuvîntului care, „ca un nimb / să te ridice peste timp", cum nu e un astfel de poet cel ce, în *Liniște*, simte trezindu-i-se în piept „un glas străin" și un cîntec cîntînd „un dor ce nu-i al meu". Aceste făpturi deplin integrate în elementaritatea cosmosului lăsau doar să se rostească prin ele cîntecul lumii, erau *lumea cîntînd*. Adevărata, dramatica situație a poetului și justificarea operei sale apar odată cu sentimentul unei *absențe* și al unei *înstrăinări* ce se cer vindecate și depășite. Pan trebuie să moară, pentru a lăsa să se nască Poetul, cel care, apăsat de vinovăția excluderii din paradisul făpturii, să transforme spațiul absenței într-un teritoriu al plenitudinii simbolurilor, rod al efortului de repunere în acord a omului cu lumea. „Percepția simbolică — scrie, în acest sens, un interpret al limbajului religios, pe care l-am mai citat, — este obsedată de o dorință de comunicare și de unitate : și totuși, dacă ea nu se menține la o oarecare depărtare, își pierde capacitatea de a simboliza și se scufundă în diformul în care nimic nu mai vorbește (...). Suferința finitudinii este prețul ce trebuie

[1] Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic*, în *Euphorion*, E.P.L., Buc., 1969, p. 299.

plătit pentru salvgardarea omului ca ființă simbolizantă" [1].

Cînd Blaga vorbește în calitate de *poet*, el o face (chiar atunci cînd recurge la o „retorică" a muțeniei !) tocmai cu conștiința unei atari distanțe care-l separă de „ora rămasă în (el) fără făptură" și de „lumina stinsă". Căci numai prin „lauda" sa poate el spera să reîntrupeze „făptura" orei pierdute, să reaprindă lumina de demult. De aceea, atunci cînd își construiește propria „biografie", el ne propune ipostaza unui Orfeu urcînd în lumina lumii de adîncurile tăcerii inițiale, purtător al unui cîntec sau al unei tăceri primite ; dar nu numai atît :

> Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu.
> Din umbră, *mă ispitesc singur să cred*
> *că lumea e o cîntare.*
> Străin zîmbind, vrăjit suind
> în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.

Neștiutor de originea sa, poetul pătrunde într-un spațiu încă necunoscut, în lumina în care el este „străinul" : „străin zîmbind", dar și „vrăjit suind" — întors spre adîncul enigmatic al propriei sale ființe și irezistibil atras către înaltul solar, întîmpinînd lumea. Însă — fapt important — uimita intrare în lumea creatului nu este o simplă descoperire a ei ca și „cîntare" ; lumea nu se oferă nemijlocit în perfecțiunea sa originară, ci apare astfel dintr-o perspectivă a adîncului, într-un spațiu de interferență dintre adînc și înalt. În mijlocul lumii-lu-

[1] Antoine Vergote, *Interprétation du langage religieux*, Ed. du Seuil, Paris, 1974, p. 64—65, 66.

mină, poetul mai păstrează ceva din obscuritatea din care vine, și numai astfel înconjurat de umbroasa matrice amplificată dincolo de pragul luminii, el poate trăi universul ca o „cîntare".

Între întunericul increatului și lumina creațiunii, poetul este un fel de mediator ; între tăcerea originară și cuvîntul lumii, el aduce cîntecul, mai exact *posibilitatea* cîntecului, ce urmează a se realiza printr-un demers ce-i este propriu lui, poetului : „Din umbră *mă ispitesc singur să cred* că lumea e o cîntare". În ființa sa se întrupează poezia, căci în el este vie amintirea tăcerii dintîi, iar cuvîntul poetic nu se poate rosti decît în prelungirea acestei tăceri, într-o proximitate care să-i asigure legătura organică cu originarul. Dacă cuvîntul mundan este o negație a tăcerii, nume al fragmentului înstrăinat de Totalitate, „inițiatul" în taine care e poetul știe că numai rostindu-l în cîmpul de iradiere al tăcerii pe care o poartă în sine va putea căpăta verbul său puterea transfiguratoare care să facă din el nu un instrument al separației, ci un mijloc de reunificare — *nume depășindu-se pe sine însuși ca nume,* și concentrînd în sine ecourile Totului. „Dezmărginirea" despre care s-a vorbit în legătură cu aspirația eului blagian de realizare a „supremei intimități cu Totalul" se răsfrînge și asupra *cuvîntului poetic — cuvîntul dezmărginit.* Definirea specificei configurări blagiene a spațiului ca „matrice" pe care eul „vrea" s-o perpetueze dincolo de „pragul de lume" se vădește a fi un auxiliar prețios și în calificarea statutului poeziei : lumea poate fi închipuită ca o „cîntare", poate fi restaurată în structurile ei edenice doar printr-un cuvînt rostit în rotunjimea plină a spațiului similimatricial. „Ispitirea" de sine a poetului este atunci miș-

carea lăuntrică prin care înstrăinarea desprinderii de umbră și „vraja" urcușului în lumină se împacă în împlinirea mirată „în mijlocul lumii". E o mișcare orfică solidară cu aceea pe care Rilke o contura într-unul din *Sonetele către Orfeu :*

Doar cel ce-ntre umbre-a-nălțat
lira-i cîndva,
poate, imnul nemăsurat
presimțînd a-l cînta.
. . . . . .
Și chiar de ne-am reflecta
tulbure-n lac :
tu chipul să-l știi :
Pe dublul tărîm de-abia
glasuri se fac
blînd, veșnicii.

(*Sonetul IX*, 2, trad. de Maria Banuș)

Autorul *Biografiei* reactualizează această dublă oglindire, dublă participare, prin cuvîntul poetic, la umbra adîncului și la lumina uraniană.

Cuvînt rostit în vecinătatea tăcerii : dar, spunînd aceasta, trebuie imediat să adăugăm, măcar pentru a-l sublinia încă o dată, faptul că poetul obsedat de pacea paradisiacă a stării embrionare nu aspiră totuși, în ultimă instanță, la anularea cuvîntului și definitiva întoarcere a lui în tăcere. În esența ei, poezia lui Blaga este o laudă a creației, a împlinirii făpturii în lume — însă a unei împliniri ce nu poate fi gîndită altfel decît în consonanță cu întregul cosmic al „corolei de minuni". *Biografie* ne oferă, în această privință, o sugestie fundamentală. „Cu

cuvinte stinse în gură / am cîntat și mai cînt marea trecere" — scrie poetul — și e destul pentru a lămuri ambiguitatea verbului său. Căci ce vrea să spună, în fond, această stingere a cuvintelor — dacă nu, în primă instanță, o atenuare a „contururilor" lor, a individualității lor ca nume marcînd ruptura și distanța de Tot — rostire în șoaptă, prin care cuvîntul tinde să se confunde cu cuvintele, într-un continuum sonor, într-un flux totalizant ce le apropie, prin scăderea vocii, de *tăcere*, dar nu mai puțin, în al doilea rînd, de *cîntec*. Poetul își „stinge" cuvintele nu atît pentru a tăcea, cît pentru a le face să cînte, eliberîndu-le de blestemul separației. „Mîntuirea" lor nu mai poate fi văzută atunci — cum s-a spus — în (sau numai în) întoarcerea lor „în sînul tăcerii dintîi" ca să se „sfîrșească în liniștea din care odată s-au zămislit" [1]. Sfîrșitul lor e, dimpotrivă, în cîntecul reintegrator, capabil să restituie ființei plenitudinea din „ziua dintîi". Ceea ce se impune este „continuitatea imanentă dintre tăcere — cuvînt — cîntec, schema în care cîntecul nu e altceva decît un anonimat al cuvîntului" [2]. O asemenea depășire a cuvîntului-nume într-o imnică „țară fără nume" se arată deplin consonantă cu alte nivele ale imaginarului blagian. Izomorfismul *cuvînt-lumină* și *tăcere-întuneric*, la care am făcut aluzie, se verifică și aici. În plină *lumină* poetul vorbește din *umbra* sa, cuvintele solar-individualizante se „sting" în tăcere-cîntec, așa cum — încă în *Eu nu strivesc corola...* — lumina poetului fusese asimilată razelor selenare care, în

---

[1] Șt. Aug. Doinaș, *Poetica lui Lucian Blaga*, în *Op. cit.*, p. 17.

[2] Ștefan Borbély, *Note la poezia lui Lucian Blaga*, în *Echinox*, 1977, nr. 8—9, p. 12.

loc să clarifice contururile lucrurilor, măreau şi mai tare taina nopţii, sugerînd coexistenţa elementelor fragmentare în unitatea „corolei de minuni".

Nu altfel se prezintă lucrurile în *Poeţii*, postumă ce sintetizează oarecum motivele lirice mai vechi, legate de statutul poetului şi al poeziei :

Nu vă miraţi. Poeţii, toţi poeţii sunt
un singur, nempărţit, neîntrerupt popor.
Vorbind, sunt muţi. Prin evii ce se nasc şi mor,
cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult.

Adînc, prin seminţiile, ce-apar şi-apun,
pe drumul inimii mereu ei vin şi trec.
Prin sunet şi cuvînt s-ar despărţi, se-ntrec.
Îşi sunt asemenea prin ceea ce nu spun.

Ei tac ca roua. Ca sămînţa. Ca un dor.
Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor,
şi-apoi sub cîntecul privighetorilor
izvor se fac în rarişte, izvor sonor.

Ca în toată opera lui Blaga, ceea ce se impune şi aici este dominanta *obsesie a originilor*. Definindu-i pe poeţi ca „singur, nempărţit, neîntrerupt popor", Blaga conturează imaginea unei comunităţi ideale, echivalentă, în plan uman, „corolei de minuni a lumii", comunitate a cărei esenţială caracteristică este continuitatea faţă de vremurile Genezei, pe de o parte, iar pe de alta, coexistenţa armonioasă ca participare la aceeaşi structură cosmică, prin depăşirea limitelor individualităţii. Ţara poeţilor este iarăşi o „ţară fără nume", în sensul că, chiar şi atunci cînd vorbesc, cuvîntul lor nu înseamnă izolare a fragmentului alienat de Totalitate, ci marchează dimpotrivă o solidaritate cu unitatea primă a lumii, cu tă-

cerea obîrşiilor. De aceea, „vorbind, sunt muţi". Ca şi în *Biografie,* verbul poetic este situat în spaţiul matricial extins dincoace de pragul creatului, încît poate deveni — numai aici — cîntec : „cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult". Reveria „limbajului paradisiac" se integrează astfel perfect în universul imaginar blagian : cîntecul poetic primeşte virtuţi restauratoare, reface magia cuvîntului care, coincident cu fiinţa, trimite în acelaşi timp la structura unificatoare. Găsim aici evidente ecouri din romanticii germani, mari cultivatori ai principiului analogiei şi care au preluat, la rîndul lor, numeroase idei de circulaţie în epoci anterioare. Un Hamann, „Magul Nordului", scria de exemplu că : „Vîrsta de aur de la începuturi a fost vîrsta cînd omenirea vorbea limba sa maternă, adică poezia, anterioară prozei" [1]. După el — cum îl rezumă Albert Béguin — „misiunea poeziei este de a recrea limbajul dintîi, de a restitui pe de-a-ntregul contemplarea *uimită* şi prima prezenţă a lucrurilor" [2]. Francezul Saint-Martin nu gîndise altfel : afirmînd că „toate tind către unitatea din care au ieşit", el punea cuvîntul poetic în analogie cu Cuvîntul originar, demiurgic, şi considera muzica în stare să redea sentimentul unităţii originare a lumii [3].

În slujba „graiului pierdut demult" (aşa cum pierdut e înţelesul ce se cere redescoperit, al *runelor),* poeţii lui Blaga refuză sunetul sau cuvîntul despărţitor, respingînd totodată „competiţia" prin care verbul ar deveni un in-

---

[1] Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul,* Ed. Univers, 1970, p. 85.

[2] A. Béguin, *Op. cit.,* p. 87.

[3] *Ibid.,* p. 84.

strument al afirmării individuale împotriva Totului anonim : „Prin sunet și cuvînt s-ar despărți, se-ntrec. / Își sunt asemenea prin ceea ce nu spun". Asemenea versuri scot din nou în relief, în aceeași perspectivă a nostalgiei originilor, obsesia blagiană a *adîncului*, în esență incomunicabil ; ceea ce primează e trăirea, sufletul inanalizabil. Poeții „vin și trec" mereu „pe drumul inimii", iar această experiență lăuntrică se lasă greu exprimată. Ea transpare abia, în „traducerea" care e poezia, aproximare în cuvinte a cîntecului tăcut, din străfundurile ființei, cum ne-o spune și poemul-definiție *Stihuitorul* :

Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale
nu fac decît să tălmăcesc.
Așa găsesc că e cu cale.
Numai astfel stihul are un temei
să se-mplinească și să fie floare.
Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cîntec pe care inima mea
mi-l spune îngînat suav, în limba ei.

Și, la fel ca în *Autoportretul* din *Nebănuitele trepte*, prezența „zăpezii făpturii" primează în raport cu rostirea ei. Năzuința cuvîntului de a se identifica ființei își găsește împlinirea, aparent paradoxală, în dispariția sa, în substituirea sa prin obiectul pe care ar trebui să-l numească : „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor". Metafore ale purității și potențialității, sugerînd și știuta rezervă a poetului nostru față de verbul care ar putea deveni un factor de separație. Dar, lucru important, tăcerea făpturii ce se dispensează de cuvînt nu e o tăcere-neant ; ea semnifică aici spațiul pur unde se poate auzi

ceea ce Blaga va numi în altă parte „cîntecul făpturii". Tăcerea e încă o dată premergătoare cîntecului, ea se prelungește în sunetul care e identitate cu Ființa. Dacă poeții tac „ca apele... ce umblă subt ogor", tot ei sfîrșesc în învăluirea cîntecului universal, devenind ei înșiși cîntare : „și-apoi, sub cîntecul privighetorilor / izvor se fac în rariște, izvor sonor".

Tăcere, cuvînt, cîntec : iată deci o constelație simbolică între componentele căreia se stabilește o permanentă și intimă legătură în spațiul liric al lui Lucian Blaga. Ea corespunde, într-o perfectă simetrie, dublei deschideri a eului poetic spre spațiul originar — nostalgie a „stării dumnezeiești" a increatului, ori năzuință de a restaura, în lumea creatului, figura pură a „corolei de minuni" inițiale. Subiectul uman, apăsat de conștiința individuației, e reprezentat, analogic, în spațiul limbajului, prin *cuvînt:* cuvînt care desparte, cuvînt-nume și lacrimă, cuvînt ca origine sau ecou al faptei vinovate pentru că individualizează doar fragmente ale Totului, pentru că marchează participarea la universala alienare. Dar și cuvînt ce se neagă de două ori — fie pentru a reface analogic *mutenia* stării embrionare (și atunci *tăcerea* este izomorfă cu *somnul* care stinge *gîndul* și „aventurile în cari veșnic recazi"), fie pentru a se depăși în *cîntecul* anonim ori pentru a se lăsa înlocuit de *prezențele cîntătoare* ale lucrurilor (și atunci cuvîntul se stinge în gura rostitorului care cîntă). În cazul dintîi, cea care trece în prim plan este ipostaza eului ca „prieten al adîncului, tovarăș al liniștei" jucînd „peste fapte", a celui care își pleacă „în fîntînă *gînd* și *cuvînt*", ori preferă să-și întîmpine semenii „mut și cu ochii închiși". (Un poem postum, precum *Cîntecul somnului,* pune dealtfel în directă legătură aban-

donul în Totul cosmic, anihilarea individualității, cu uitarea cuvîntului : „Plăcut e somnul lîngă o apă ce curge, / lîngă apa ce vede totul dar amintiri nu are, / plăcut e somnul în care / *uiți de tine ca de-un cuvînt*" : uitare de sine ce se întîlnește, pe alt plan, — cum s-a mai observat — cu obsesia anonimatului, a pierderii, ca „unul dintre mulți", în colectivitatea fraternă a omenirii.) În cazul al doilea, trecerii cuvîntului în cîntec îi răspunde comunicarea deplină, osmotică, dintre eul poetic și toate elementele cosmosului : cuvîntul se identifică ființei, poetul devine asemeni zeului cîntăreț care „își destramă-n vînt ființa toată" (v. *Unde un cîntec este)* ori, dimpotrivă, rostirea îi apare zadarnică atîta timp cît în miezul tăcerii sale se face auzit murmurul lucrurilor. Poemul *Ulise,* bunăoară, transmite exemplar această reticență în fața verbului, compensată de cîntecul universal :

Nu aștepta pățanii
Să izvodesc, alese,
deșartă născocire
e vorba ce se țese.

Dar pe liman, ce bine-i
să stăm în necuvînt,
și, fără de-amintire
și ca de subt pămînt,
s-auzi în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumsețea și cu moartea
lucrează peste noi.

În timp ce, în *Alean,* cîntecul cel mai din adînc al făptuirii este preluat de un element exterior, ca o prelungire și amplificare a spațiului său de rezonanță, pînă la totala substituire a eului (situație inversă față de cea

exprimată în *Liniște*, unde receptaculul eului primea pasiv, precum o plantă sevele ascunse ale pămîntului, cîntecul generațiilor trecute) :

Din înalt îmi ține norul
lung, ah, lung, ison profund.

În cutreierul prin spații
care-n altele răspund,
cîntă el, ce în neștire
mie însumi eu mi-ascund.

De la *„uiți de tine ca de-un cuvînt"*, din *Cîntecul somnului*, la *„Pe spate întins, / Mă-nduplec cuvîntul celor văzute s-ascult, /* Mă deschid cerului / de-aici și pînă departe" *(Vară în jurul cetății)*, schimbarea atitudinii apare astfel ca fiind doar de ordinul nuanței. Căci în ambele situații avem de-a face cu aceeași atenuare-retragere a subiectului — în somn sau în contemplația extatică — pentru a ceda locul „totului" văzut de apa fără amintiri-fragmente, ori „cuvîntului celor văzute" (echivalent aici cu *cîntecul*, întrucît e Cuvînt unificator al *tuturor* „celor văzute"). Poetul nu mai *cîntă* atunci el însuși, ci *se lasă cîntat*, el nu rostește Făptura, ci este rostit de ea, încît versul din poemul postum *Lăcaș* sună firesc într-un asemenea context : „Locuiesc într-un cîntec de pasăre".

Între omul purtător de cîntec și lumea-cîntare se realizează astfel o adevărată comuniune, posibilă datorită profundei lor analogii structurale. Tensionată în momente capitale ale psihodramei blagiene, această relație se rezolvă în ultimă instanță prin dublul demers de „renovare" a statutului originar, „adamic", al ființei umane,

și de „restaurare" a modelului mundan ca spațiu paradisiac. Exclusul din Eden, omul îndoielilor și întrebărilor dramatice, fusese și un *exclus din cîntec* : „Nici un cîntec nu mă îndeamnă / să fiu încă o dată" — puteam citi în *Tăgăduiri* —, iar un poem precum *Pe multele drumuri* marca imposibilitatea comunicării cu ființa iubită din perspectiva inversă, a însingurării omului care „cîntă" fără răspuns : „Unde dormi astăzi — nu știu. Nici un cîntec nu te găsește". Non-coincidență generatoare de suferință, așa cum transpare, bunăoară, și din *Noi, cîntăreții leproși*, text reprezentativ pentru spațiul poetic al „tristeții metafizice" :

> Noi suntem numai purtători de cîntec
> sub glia neagră a țăriilor,
> noi suntem numai purtători de cîntec
> pe la porți închise —

ori din *Cîntăreți bolnavi*, unde cîntecul devine expresia „bolii" făpturii aflate în preajma sfîrșitului. Este un cîntec care își păstrează și aici funcția de retotalizare a lumii destrămate, dar nu în sensul plenificării ei, al refacerii „corolei de minuni", ci, dimpotrivă, al deschiderii spre o perspectivă eschatologică, ce anulează individualitatea lucrurilor în moarte, pregătindu-le, poate, pentru un nou început. (Blaga reactualizează și aici o „schemă" mitică pe care un Mircea Eliade o definește ca pe o „idee arhaică și extrem de răspîndită de degradare progresivă a cosmosului, necesitînd în mod periodic distrugerea și crearea lui din nou" [1].) În cîntecul acesta al bolii universale „cuvintele seacă" — așa cum se

[1] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 58.

„stingeau" și în gura poetului cîntăreț al „marii treceri" din *Biografie* — însă „nesfîrșirea" pe care el o „sporește", taina cu care se confundă („Sporim nesfîrșirea / c-un cîntec, c-o taină"), circumscriu un orizont al morții. Mesajul „cîntăreților bolnavi" nu este o „bunăvestire" decît, poate, în măsura în care anunță eliberarea de suferința individuației, ca în religiile orientale :

Străbatem amurguri
cu crini albi în gură.
Închidem în noi un
sfîrșit sub armură.

Rănile „deschise subt haină" pot deveni atunci „izvoare" de cîntec eliberator, așa cum, în *Bunătate toamna*, „boala" poate fi echivalată cu o „minune". Căci, distrugînd limitele făpturii, ea o pregătește pentru întoarcerea în matca începuturilor, acolo unde orice separație este învinsă :

O minune e cîteodată boala.
Pătrunse de duh
fețele-și lungesc ceara,
dar nimeni nu mai caută vindecare.
Toamna surîzi îngăduitor pe toate cărările.
Toamna toți oamenii încap laolaltă.

De aceea, îngerii apocaliptici pot *cînta* moartea ca pe o apoteoză, victorie a „duhului" (sufletului) unificator : „Porțile pămîntului s-au deschis. / Dați-vă mîinile pentru sfîrșit : / îngeri au cîntat toată noaptea, / prin păduri au cîntat toată noaptea / că bunătatea e moarte". Nu altceva înseamnă nici acel cîntec care, în „ziua din urmă... s-a iscat în larg, / mare și tainic în larg", din *Taina ini-*

ţiatului. „Fără obraz, fără nume", boala tristeţii metafizice a putut fi interpretată, şi pe drept cuvînt, ca „o substanţă străină (ce) trebuie să se insinueze universului pentru a descoperi, în suferinţa lui, esenţialitatea fiinţei", „unitatea esenţială opusă diversităţii lucrurilor, fiinţa în faţa fiinţîndului"[1]. Însă o asemenea întoarcere, prin distrugere, la esenţa anonimă nu credem că poate fi pusă pe acelaşi plan cu aspiraţia mărturisită într-o poezie ca *Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea :* „Altfel mă iubesc de-acum : / unul între mulţi / şi mă scutur de mine însumi / ca un cîne ce-a ieşit dintr-un rîu blestemat". „Boala" marchează o solidaritate în suferinţă, pe un fundal apocaliptic („Piezişe cad lacrimi din veac. / Invoc cu semne uitare şi leac"), pe cînd celălalt anonimat nu neagă împlinirea individualităţii, ci doar o subordonează Totului, într-o recuperată geometrie a „corolei de minuni". Cîntec elegiac, pe de o parte, — cîntec-imn, pe de alta.

Îndeosebi acesta din urmă domină, cum am văzut, ultima etapă a creaţiei lirice a lui Blaga, mitologia limbajului poetic comportînd o evoluţie şi o dezvoltare analoage cu celelalte nivele ale viziunii. Mişcarea „eternei reîntoarceri", reluarea ciclului existenţial urmînd purgatoriului „tristeţii metafizice" se reflectă şi în planul constelaţiei simbolice a *tăcerii, cuvîntului* şi *cîntecului.* „Schimbarea zodiei" anunţată în *Nebănuitele trepte* înseamnă şi regăsirea „pieritelor cîntări" din vremea „sălbăticiei" făpturii înstrăinate, întoarcerea în „cîntecul nemăsurat". „Sporeşte-ţi cîntarea precum se cuvine" — se îndeamnă poetul în *Monolog*-ul aceleiaşi cărţi — dînd o

1. Ştefan Borbély, *art. cit.*, p. 34.

replică mai vechii lamentații din *Tăgăduiri* — „Nici un cîntec nu mă îndeamnă / să fiu încă o dată". Și dacă în *Biografia* din *Lauda somnului* lumea apărea ca o „cîntare" mai mult în virtutea unei „ispitiri" de sine, a unei voințe a fascinației, ea devine acum cu adevărat, pentru subiectul uman regenerat prin puterea iubirii, un universal „cîntec al făpturii". Patria poetului „mut ca o lebădă" se transformă — ca să folosim expresia unui Rilke — într-o „patrie a rostirii", unde fiecare lucru e preschimbat în „inima nevăzută", căci este mai întîi o inimă văzută, bătînd în ecou cu a omului. Între cuvîntul esențializat, care și-a depășit limitele de nume fragmentar pentru a intra în rezonanță cu toate cuvintele, și *lucru* sau *făptură*, echivalența simili-magică a fost restabilită, încît o ipostază ideală a făpturii, cum este „fata frumoasă", poate fi numită „aurul graiului", supremă întrupare a Logosului alchimic transmutat.

Lumii restaurate în geometria originară a „corolei de minuni" îi corespunde *cîntecul*, — corolă a cuvintelor reactualizînd limbajul adamic al primelor numiri nedespărțitoare, dînd relief lucrurilor însă conservîndu-le în spațiul aceleiași unități. „Cîte stele — atîtea inimi / bat în spații pentru mine" — spunea *Pleiada* din *Nebănuitele trepte* — relație pe care, transferată în planul limbajului-cîntec, o regăsim bunăoară în aceste versuri din poezia postumă *Nu sunt singur :* „Inimi bat, se spun cuvinte, / pe pămînt să nu fiu singur". Un univers „coral" se exprimă astfel, amintind, în linii mari, de corul monadelor lui Leibniz, în care, păstrîndu-și individualitatea deplin realizată, „atomii spirituali" mărturiseau o ideală armonie a celei mai perfecte dintre lumi, — ori

de „zvonul de sfere înfrățite“ al lucrurilor înalte, măreţe ca în prima zi, din finalul lui *Faust*. Reveria intimităţii securizante, a proximităţii lucrurilor, pe care am putut-o degaja la nivelul „figurilor spaţiului“, îşi are complementul în „murmurul de neam cîntăreţ“ al Eutopiei ori în „gureşul şi obştescul descînt“ evocator de vîrste edenice. „Cuvîntul celor văzute“, altădată semn al alienării de Unitate, e ascultat acum ca şi *cîntec*, căci în el se unifică toate cuvintele, el e o *pars pro toto*, un exponent, dacă ne putem exprima aşa, al universului imnic.

Dar îndouplecîndu-se să asculte Cuvîntul lucrurilor, poetul introduce în discursul liric o metaforă esenţială, de restrînsă circulaţie în universul său, dacă o privim în sine, însă prezentă difuz în întregul operei : este metafora *cărţii*. Postuma *Vară în jurul cetăţii*, din care am citat, o plasează într-o relaţie de natură să arunce o lumină revelatoare asupra ansamblului viziunii blagiene a limbajului. Reluînd poemul, citim :

> ...Pe spate întins
> mă-nduplec cuvîntul celor văzute s-ascult.
> Mă deschid cerului
> de-aici şi pînă departe.
> Orice gînd, altul, mă ocoleşte.
> Numai un vînt, care nu citeşte,
> numai vîntul mă răsfoieşte
> ca pe o carte.

Poetul — carte deschisă spre cer, spaţiu al semnelor care *sînt*, integrat în lumea semnelor care sînt. Carte *trăită*, iar nu *citită*, carte care, tocmai pentru că e una cu lumea, nu mai are nevoie de distanţa lecturii. Identitatea cu universul runic — el însuşi o carte — s-a reali-

zat. Eul redevine pur receptacul al cuvintelor împăcate în comuniunea Cuvîntului, a cîntecului, așa cum altădată, în universul lui Pan, se abandona, „fără dorinți, fără mustrări, fără căinți", cîntecului din afară, în care simțea că sufletul său renaște.

Distanța față de celălalt poem al *cărții,* de la sfîrșitul *Laudei somnului,* e semnificativă. „Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte" — se spunea în acea *Încheiere* — temporară, fragilă victorie a rostirii poetice, efemeră întrupare a „tainei trăite", în „basmul sîngelui spus". Săvîrșindu-și lucrarea, poetul se mai putea întreba dacă verbul său o clipă fascinant, deschizînd un orizont al „poveștii", nu s-a risipit cu totul, odată cu părăsirea de către cititor a spațiului „ispitirii". Versurile finale lăsau prea puține iluzii în acest sens, sugerînd chiar precaritatea cuvîntului, tensiunea nerezolvată dintre realitatea dramatică și năzuința restauratoare a reveriei :

> Ți-a mai rămas în urechi vreun cuvînt ?
> De la basmul sîngelui spus
> întoarce-ți sufletul către perete
> și lacrima către apus.

Regăsind însă „cîntecul făpturii" și poezia ca laudă a lucrurilor, Blaga arată a fi reușit să-și rotunjească deplin viziunea mitică și la nivelul meditației despre poezie prin poezie. Naștere a cuvîntului, suferință în și pentru cuvînt, moarte și transfigurare a verbului — sînt, cum am văzut, reperele între care se desfășoară aici demersul liric.

Intrat în lume sub semnul *numelui* înlăcrimat, poetul își mărturisea fundamentala apartenență la un univers

al limbajului, asupra căruia apasă umbra și stigmatul înstrăinării :

Sat al meu ce porți în nume
sunetele lacrimei,
la chemări adînci de mume
în cea noapte te-am ales
ca prag de lume
și potecă patimei.

Lancrăm, satul natal al poetului, amintește desigur, prin sunetele sale, de *lacrimă,* dar ecuația simbolică în care se situează spațiul genetic are implicații cu mult mai profunde : *Lancrăm* e *lacrimă* pentru că e *nume,* pentru că, odată trecut pragul *lumii,* făptura pătrunde în teritoriul *numelui.* Iar de aici înainte evenimentele existențiale vor fi marcate în adîncime de tensiunile și dramele pe care le implică această condiție înstrăinată a cuvîntului-nume, — nostalgie a întoarcerii în tăcere, reverie a transfigurării în cîntec.

Schema mitică a paradisului pierdut, conjugată cu aceea a eternei reîntoarceri modelează și aceste relații. *Lume* și *nume, Mume* și *rune* sînt elementele care, straniu reunite de aceeași plasmă sonoră, decid cu privire la natura meditației blagiene asupra limbajului. Și îndeosebi două dintre ele, situate la conjuncția dintre planul existențial și cel al limbajului, — *Mume* și *Nume.* Nostalgia stadiului prenatal, a paradisiacului sîn matern, se răsfrînge astfel în modul cel mai expresiv asupra mitologiei cuvîntului construită de Blaga. Între *Nume* și *Mume* nu e decît obstacolul unei litere, — fragil, dar cît de redutabil totodată ! („între eroare și teroare — spunea, înfiorîndu-ne, Emil Botta — stă subtila, suava literă

T“ !). Dacă criticului i-ar fi îngăduit să viseze, cum ne învață bătrînul maestru Bachelard, dar și o anume psihanaliză dedată reveriei, am putea reconstitui, în culisele expresiei, o scenă nu mai puțin semnificativă decît cea ieșită sub reflectoare : am vedea atunci cum „suava“ literă N, cu care începe *Numele,* se constituie ca *negație* a *Mumei,* am asista la ciudatul proces ce se petrece în însăși plasma cuvintelor, prin care *Numele* se coagulează ca un *Nu-Mume.* Am înțelege și altfel cît de adînc se imprimă în poezia lui Blaga reveria proximității, prezentă și în acest alfabet scufundat, în această substanță sonoră atît de apropiată și totuși despărțită. „Luarea în primire a cuvintelor“ de către „Mumele (de) sub glii“ ar marca atunci această resorbție a Numelui-negație în sînul Mumei, omogenizare, sugerată și la nivelul sunetelor, în indistincția originară. Și nu alt înțeles ar primi și uitarea numelui din poemul postum *Oglinda din adînc,* uitare cu tîlc, intervenind tocmai în momentul cînd reapare imaginea „fostelor mume“.

Oricum, o asemenea mișcare de regresiune („regressus ad uterum“ — spun istoricii miturilor) primește în mod evident la Blaga semnificația tradițională a regenerării ciclice, regenerare care, în spațiul limbajului, „explică“ recuperarea puterii verbului, refacerea statutului său de Logos întemeietor, de substanță a unui limbaj „adamic“. Intrînd într-o nouă „zodie“, cuvîntul omului blagian devine rostire imnică, se depășește ca *nume* pentru a fi *cîntec :* sub scrisul poetic pot fi descoperite runele obîrșiilor, eul-carte deschisă se confundă cu Textul universal.

Dar, rotunjindu-se astfel, răspunzînd, în cele din urmă, tulburătoarelor, adesea tragicelor întrebări puse exis-

tenței și limbajului, Blaga ar putea părea unor spirite fascinate de suprafețele „modernității", drept un poet prea sigur de sine și de verbul său, prea puțin „problematizant". Nimic mai fals decît o asemenea imagine ! Căci dacă autorul *Nebănuitelor trepte* și al *Mirabilei semințe* asigură mereu sintaxei sale o limpezime și o ordine „clasice", o coerență niciodată trădată, el înscrie în inima acestei supreme clarități figura unei sensibilități și a unei conștiințe deschise marilor frămîntări ale omului din secolul nostru, aflat în ruptură cu valorile tradiționale și obsedat de căutarea unor soluții de reechilibrare. Structura mitică a viziunii sale, caracterul emblematic, esențializat, al universului său liric fac exemplară această operă, în care sentimentul trecerii și al efemerității lucrurilor se conjugă cu încrederea senină în victoria permanențelor. Este sentimentul cu care, scriind un *Cîntec pentru anul 2000,* poetul se și pregătise să întîmpine Timpul :

Vulturul ce roteşte sus
va fi atunci de mult apus.

Lîngă Sibiu, lîngă Sibiu, prin lunci,
Numai stejarii vor mai fi și-atunci.

Mai aminti-mă-va un trecător
vreunui străin, sub ceasul lor ?

Nu cred să mă vestească cineva,
căci basmul ar începe-așa :

Pe-aici umbla și el se-ntorcea mereu,
contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu.

Ne putem întreba acum, la sfîrşitul lecturii, cu privire la raţiunile care au întemeiat-o. Parcurgerea poeziei lui Lucian Blaga, recitirea ei repetată, ne-a întărit, cu timpul, sentimentul că ne aflăm în faţa unei *viziuni* deplin coerente, ale cărei linii de forţă le intuiam ca prelungindu-se dincolo de variantele particulare propuse de fiecare volum sau de o etapă mai întinsă a creaţiei. Numeroasele studii precedente au degajat multe din aceste direcţii, au insistat asupra unor motive lirice, au descoperit afinităţi cu alte spaţii poetice. Ni s-a părut însă, decizîndu-ne pentru această nouă „transcriere", că se mai poate adăuga ceva, îndeosebi la nivelul articulării universului imaginar, al acelei mişcări structurante ce nu se lasă identificată imediat la suprafaţa textului.

Dacă despre orice poem autentic s-a putut spune că îşi este oarecum suficient sieşi, ca un obiect sau spaţiu autonom, în interiorul căruia fiecare dintre elementele constitutive este de neînlocuit, participînd organic la conturarea întregului, devine cu atît mai pasionantă căutarea posibilei unităţi a ansamblului unei *opere* capabile să exprime un mod specific de a gîndi şi simţi universul. Această bănuită unitate de profunzime se cuvenea însă

şi dovedită, chiar cu riscul de a pierde ceva — şi nu puţin — din fizionomia textelor considerate în parte. La urma urmelor, orice privire generală asupra unei creaţii poetice este obligată, prin forţa lucrurilor, la o anume reorganizare reductivă a materiei oferite analizei, oprindu-se mai ales la elementele ce se impun în prim plan, ca nişte constante, puncte nodale, repere care-i marchează continuitatea. Şi poate că ceea ce se pierde ca extensiune a comentariului se cîştigă în adîncime, în detectarea acelei ordini lăuntrice pe care piesele privite izolat n-ar lăsa-o decît cu dificultate să transpară.

Dar unde, la ce nivele trebuie căutată această coerenţă ? — În faţa oricărei opere poetice ni s-a părut firesc ca primele întrebări ce se cuveneau a fi puse să se refere la cel puţin trei probleme fundamentale. Pe cea dintîi am putea-o rosti în formula : *Cine vorbeşte în poezie* ? (şi nu ne gîndim, desigur, la „eul empiric" al poetului) ; ea ar fi urmată imediat de o alta, privind *felul cum se structurează spaţiul imaginar*, — cu alte cuvinte *universul exterior la care se raportează subiectul liric* imprimîndu-i pecetea specifică. Dar — cum se întîmplă în mai toate operele moderne, relaţia dintre eu şi lume nu numai că nu poate fi calificată în afara unei atente şi nuanţate analize a *limbajului* care o construieşte, ci îşi asimilează, ca temă de meditaţie majoră, incluzînd-o în propriul sistem imaginar, *raportul dintre subiectul rostitor şi rostirea însăşi*. Procesul semnificării se înscrie astfel, cu libertăţile şi constrîngerile sale, în centrul vital al operei.

Răspunsurile la asemenea întrebări — în funcţie de care s-a ordonat şi materia cărţii de faţă — am crezut că nu pot fi date decît lăsînd să vorbească, înainte de

orice altă realitate, *opera*. Numai ascultînd, în primă instanță, textul, fără a ne lăsa prea mult intimidați de voci exterioare substanței sale intrinseci, ni s-a părut că vom ajunge la o autentică descifrare. Este un mod de a recunoaște obligația elementară a criticii de a se supune întîi de toate logicii particulare a universului poetic. Doar degajînd acest itinerar interior, cu meandrele și căile sale stabile, hotărîte de o fundamentală „obsesie modelatoare", ne putem îngădui o dreaptă raportare la date ce depășesc frontierele poeziei pentru a participa la luminarea pe multiple planuri a personalității creatoare. Recunoașterea, deci, a primatului operei nu înseamnă absoluta ei izolare de contextul creației autorului în discuție și nici de acela, mai general, al mediului socio-cultural al epocii în care se plasează. Pentru a ajunge însă la apropieri sau diferențieri pertinente, este de la sine înțeles că se impune cunoașterea cît mai exactă a „obiectelor" ce urmează a fi relaționate.

În cazul particular al poeziei lui Lucian Blaga, am considerat că lucrurile nu pot sta altfel. Formule ca poetul-filosof" ori „filosoful-poet" nu trebuiau să influențeze prea mult comentariul : ele trădează — chiar atunci cînd cei ce le utilizează n-o recunosc — conștiința unei inevitabile subordonări, a unei contaminări între limbaje de natură fundamental diferită. Poetul însuși a ținut, dealtfel, să atragă atenția — cum știm — că imixtiunea unor idei filosofice în poezia sa nu are loc decît în mod excepțional și trebuie regretată ca o scăpare și abatere tocmai de la specificul poeziei. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că nu putem recunoaște, pe un plan foarte general, rădăcina comună, în solul unei spiritualități deplin închegate, a diverselor inițiative creatoare ale poetului,

dramaturgului sau filosofului. După cum o lectură a liricii blagiene în perspectivă sociologică va fi în stare să descopere goldmanniana „omologie structurală" între viziunea poetului și „viziunea lumii" definitorie pentru anumite grupuri sociale într-un moment al istoriei românești în care se producea esențiala — și, pentru mulți, dramatica — ruptură dintre civilizația (și mentalitatea) rurală-arhaică și cea modernă, cifadină. Autorul *Laudei somnului* ar fi situat, dintr-un atare punct de vedere, în prima poziție printre scriitorii care au reușit să realizeze „transpunerea imaginară" de maximă coerență a unor „structuri mentale" caracteristice acelui „subiect transindividual", colectiv, — cum se exprima teoreticianul „structuralismului genetic"[1].

Fără a exclude, așadar, posibilitatea unor interferențe ale diverselor nivele ale creației blagiene, am considerat firească orientarea atenției îndeosebi către acest „obiect absolut" care este opera, văzînd în „închiderea" ei — împreună cu cercetătorii mai noi ai fenomenului poetic — „o rezultantă a intenției de a (o) construi... ca model redus al universului"[2]. În *Trilogia culturii* Blaga vorbise dealtminteri — aducînd argumente asupra cărora nu e cazul să întîrziem aici — despre eroarea de a deriva opera de artă dintr-o *Weltanschauung*, considerînd că între ele nu poate exista decît „un raport fratern". Conștiința specificului limbajului artistic îl făcuse reticent și față de definirea celei dintîi ca „microcosm", prefe-

---

[1] v. L. Goldmann, *Sciences humaines et philosophie*, Ed. Gonthier, Paris, 1973, p. 151—162.

[2] Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1977, p. 87.

rînd termenii de „cosmoid", „lume specială" ori „simili-lume" [1].

Dar dacă opera (aici poetică) este o „simili-lume", cititorul e deplin îndreptățit să se întrebe cum se alcătuiește ea ca întreg, ce legături de adîncime îi asigură unitatea, cum se înfățișează pe sine însuși, în interiorul acestei construcții imaginare, subiectul rostitor de care ea depinde și în centrul căruia converg, în ultimă instanță, toate înțelesurile sale.

Există creații lirice unde subiectul este aproape disparent, lăsîndu-se înlocuit de obiecte, de o „atmosferă", și putînd fi abia dedus din mișcarea „exterioară" a lumii regizate din umbră. Nu acesta e cazul lui Blaga. Autorul *Poemelor luminii* intră de la început și în mod decis în scenă, propunîndu-se ca protagonist al unui spectacol sui generis. Prezența „personajului" este esențială la el, și aproape niciodată nu vom asista în lirica sa la o reală „dispariție elocutorie" a poetului. Dimpotrivă. — Chiar și atunci cînd „tace", poetul face să vorbească tăcerea prin înscenare, printr-o gestică substitutivă ce transformă poemul într-un fel de pantomimă în construcția căreia fiecare mișcare comportă o maximă stilizare. Poetul se vede și se arată tăcînd, tot așa cum, într-o și mai mare măsură, se vede și se aude vorbind. Încît discursul liric își primește adevărata semnificație doar „încadrat", situat într-un anume „decor" care-l completează și-i susține sensurile, ori i se opune, evidențiind conflictul sau ruptura dramatică. O minimă distanță este mai întotdeauna creată — o depărtare de care însuși rostito-

[1] *Trilogia culturii*, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1944, cap. *Cosmos și cosmoide*.

rul monologului are nevoie, ca pentru a fixa mai bine, ordonînd-o între contururi ferm trasate, o *prezență scenică*. Un „eu generic" sau „categorial" (cum a fost numit în critică) vorbește sau tace într-un cadru stilizat, redus la esențial : mai austere și mai descărnate în primele poeme (unde modelul stilizării e apropiat de cel al simbolismului pictural și al decorativismului „secesionist", iar, ceva mai tîrziu, de iconografia bizantină), mai „senzuale" pe măsură ce înaintăm în spațiul poeziei (în universul arcadian, festiv-edenic, conturat odată cu *Nebănuitele trepte*), ambele elemente descoperă totuși, dincolo de diferențe, permanentizarea unor valori simbolice, un sens unitar al relației dintre ele.

În studiul de față am încercat să punem în lumină tocmai modul specific în care se realizează o asemenea unitate. Căutînd, într-un prim moment, răspunsul la întrebarea *„Cine vorbește în poezie ?"*, am identificat principalele ipostaze ale eului liric, proiectate sub semnul unei majore „obsesii modelatoare" : aceea a atingerii deplinului echilibru între subiectul uman și marele cosmos, a integrării (reintegrării) făpturii fragmentare în Ființa universală.

Schițată încă în poemul programatic *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, această relație primește, de la o carte la alta, reliefuri particulare. La baza ei stă însă esențialul *sentiment al unității originare a lumii*, al identității de substanță între tot ce există. Parte din „Totul substanțial și structural" al firii, subiectul blagian se simte îndreptățit să-și afirme solidaritatea cu exteriorul mundan — încît reveria poetului se ordonează, din punctul de plecare, în funcție de această năzuință. Cum am văzut, măștile lirice ale eului sînt, în primele două cărți,

complementare. Un eu stihial, exprimat ca realitate elementară, își descoperă apartenența la energiile cosmice, proclamînd, cu o voce imperativă, înlăturarea ultimelor bariere separatoare, în numele unei trăiri totale. Acestuia i se asociază, în imediata apropiere, imaginea unui subiect contemplativ, renunțînd la orice inițiativă proprie în fața lumii elementelor, gata să i se subordoneze pînă la anihilarea sa ca eu. Ceea ce se schimbă este doar direcția mișcării integratoare : dinspre subiectul liric animat de „avînturi nemaipomenite", în primul caz, — dinspre cosmosul devenit receptacul, „leagăn chtonian", în al doilea. Se dezvăluie astfel o dublă *coincidentia oppositorum,* ca factor dinamizator, coagulant al viziunii : la nivelul eului însuși, și la acela al relației dintre eu și ansamblul mundan.

Natura acestei relații atrage deja atenția asupra dimensiunii *mitice* a poeziei lui Blaga. Prefața lirică a *Poemelor luminii* o anunțase în liniile sale generale, dar ea a trebuit să rămînă doar schița unui program — ca să spunem așa — de perspectivă, înfăptuit treptat, cu răbdare, dar și cu o remarcabilă fidelitate, în cărțile următoare. Analiza „traseului" urmat, în diversele sale ipostaze, de subiectul simbolic blagian a permis însă degajarea unei biografii exemplare, înscrise decis pe coordonatele mitului. Este istoria unei ființe care străbate etapele — am putea spune *probele* — unui întreg ciclu existențial, de la momentul contopirii primare cu marele Tot, la experiența înstrăinării prin conștiința individuației și, în final, la aceea a regăsirii unității dintîi. Prin cîteva din reperele sale de bază, traiectul subiectului liric blagian a putut fi raportat la mitul biblic al paradisului pierdut, îmbogățit cu elemente noi în „lectura"

modernă a romanticilor şi trecut nu mai puţin prin faţa oglinzilor măritor-deformatoare ale expresionismului. Dar el se înscrie de fapt şi în nişte tipare mitice de mai generală răspîndire. În ele poetul a modelat o particulară dramă a cunoaşterii, saturată în egală măsură de marile întrebări ale timpului nostru. Şi poate că tocmai fidelitatea faţă de sensibilitatea mitică moştenită de la o colectivitate umană în tiparele căreia i s-a format geometria spirituală i-a permis să depăşească impasul viziunii expresioniste, ajungînd la echilibrul final.

Singulara „psihodramă" propusă de lirica blagiană nu putea fi însă reliefată în autenticele sale dimensiuni fără a încerca şi o descifrare a articulaţiilor acelui cosmos în faţa sau în centrul căruia se situează eul poetic ca rostitor al unui *anume* discurs şi ca actor-regizor al unor determinate mişcări scenice. Se cuvenea deci să verificăm şi la acest punct o primă „intuiţie globală" privind convergenţa nivelelor imaginarului într-o reverie organic constituită. Sugestia unei asemenea abordări ne-a oferit-o poetul însuşi atunci cînd, în amintitul poem programatic, îşi situa „eul" în faţa lumii-„corolă de minuni", ori cînd, mai tîrziu, în cunoscutul discurs de recepţie la Academie, definea spaţiul „satului-idee" drept o „geografie mitologică".

Analiza principalelor elemente ale universului imaginar a arătat că de fapt întreaga poezie a lui Blaga poate fi pusă sub semnul unei „geografii mitologice". Ceea ce poetul numeşte astfel are, evident, o semnificaţie aparte în structura viziunii sale, într-un moment precis al desfăşurării ei — dar perspectiva mitică nu încetează să se impună nici după acest moment, aşa cum

se manifestase şi mai înainte. Dacă „istoria" eului liric este marcată în esenţă de nostalgia unui timp iniţial, al comuniunii cu absolutul cosmic, spaţiul simbolic apare şi el organizat în funcţie de raportarea la un „model" ideal. Am preferat, de aceea, să vorbim, la acest capitol, despre *„figurile* spaţiului", dată fiind plurivalenţa termenului ce semnifică deopotrivă *feţele, aspectele, obiectele* unei lumi posibile — şi nu mai puţin (şi mai ales) un *mod de configurare,* o specifică *structurare* a universului imaginar. Îndeosebi acest din urmă înţeles ni s-a părut productiv pentru aprofundarea „sistemului" liric blagian. Cercetările de fenomenologie a imaginarului datorate lui Gaston Bachelard şi de arhetipologie ale lui Gilbert Durand au încurajat o asemenea apropiere, după cum datele oferite de studiile unui Mircea Eliade au constituit un foarte preţios îndreptar în lectura sensurilor acestei geografii simbolice singulare în lirica românească.

Am putut descoperi astfel la poetul nostru nu numai prezenţa unor repere spaţial-obiectuale de o oarecare frecvenţă (unele s-au bucurat şi pînă acum de atenţie din partea criticii), ci un mod personal de a le pune în relaţie, — proiectat, desigur, pe un orizont de valori permanente, consacrate de imaginarul universal.

Obsesia întoarcerii la origini, atît de puternică în discursul confesiv, ne-a apărut perfect susţinută şi de modelul spaţial construit de poet. Geometria sa cea mai generală a putut fi apropiată de figurile *cercului* şi *sferei,* văzute ca „rotunjime plină" şi alimentînd o reverie a intimităţii protectoare, un spaţiu în care *adîncul* şi *înaltul* se conjugă *(bolţii* celeste corespunzîndu-i „cerul de jos", pămîntul-receptacul) şi care „conţine" în poziţie centrală, simili-embrionară, subiectul uman. Preponde-

renţa schemei dinamice a *coborîrii, cuprinderii, asimilării, oglindirii* etc. ne-a atras atenţia asupra caracterului fundamental „nocturn" al regimului imaginar în care se înscrie poezia lui Blaga, regim la care înseşi elementele „diurne" sînt adeseori „convertite" (imaginea unui Blaga „poet al luminii" comportă, din această perspectivă, cel puţin o nuanţare). Am încercat să subliniem şi la acest nivel caracteristica năzuinţă spre o *coincidenţă a contrariilor,* prezentă şi în dialectica evoluţiei „personajului" blagian. În plan spaţial, ea se evidenţiază, cum am văzut, prin solidaritatea dintre *adînc* şi *înalt, teluric* şi *celest, întuneric* şi *lumină* etc. — într-un teritoriu postulat ca *centru al lumii :* de la „corola de minuni" şi „monadă", la „patrie", satul arhaic, „grădină", „casă" şi „vatră", principalele elemente spaţiale angajate în construcţia geografiei sacre atestă o asemenea modelare. Iar această serie simbolică se subordonează — cum s-a putut vedea — obsesiei unei originare intimităţi „materne", întregul univers blagian putînd fi caracterizat în esenţă ca *spaţiu matricial.* Inventarierea şi analiza sensurilor simbolice ale elementelor ce alcătuiesc cosmosul lui Blaga *(munte, peşteră, pădure, ţezer, izvor, fîntînă, mare* componentele *bestiarului* etc.) probează puterea modelatoare a unei atari reverii. Prin contrast, viziunea lumii ca „paradis în destrămare" accentuează, la rîndul ei, valorile spaţiului arhetipal — tot aşa cum ipostaza eului problematic, a exclusului din ordinea cosmică, contribuise la şi mai pregnanta reliefare a figurii ideale a omului integrat în marile ritmuri ale Firii.

Am căutat, în sfîrşit, să vedem cum tiparele mitului poetic blagian se imprimă şi la nivelul a ceea ce s-a numit o „poetică implicită". Analiza semnificaţiilor de

bază ale *tăcerii, cuvîntului* și *cîntecului* ca motive lirice, precum și a relațiilor ce se edifică între ele, a fost — credem — de natură a confirma încă o dată acea unitate de adîncime a imaginarului : aventura *poetului* refăce itinerarul mai general al omului fascinat de origini, trăind drama alienării, reușind în cele din urmă să restaureze relația sa exemplară cu Totalitatea : depășire, aici, a *numelui* despărțitor, în *cuvîntul imnic* solidar cu *tăcerea* începuturilor. Izomorfismul *tăcere-întuneric* și *lumină-cuvînt,* posibila paralelă între armonia elementelor integrate în „corola de minuni a lumii" și suprema comuniune a cuvintelor în *cîntecul* atoatecuprinzător *(lumea-cîntare)* include în mod organic și meditația asupra poeziei prin poezie în „sistemul" simbolic al operei.

Această recapitulare finală a direcțiilor urmate în lectura de față este desigur incompletă, după cum cartea întreagă nu poate avea pretenția de a fi epuizat mulțimea aspectelor și problemelor pe care le pune creația lirică a lui Blaga. Din mai multe unghiuri de abordare, l-am ales pe acela la care ni s-a părut că opera ne invită mai întîi, atunci cînd se deschide unei priviri globale. Or, încă de la primele întîlniri cu această poezie ni s-a impus o anumită stabilitate a constelațiilor simbolice, constanța unor serii și tipuri de relații : într-un cuvînt — un *univers* dintre cele mai coerente, mai „sistematice" din literatura română. (În această privință, poate că numai *Jocul secund* al lui Ion Barbu ar constitui un termen de comparație.) Poet de factură intelectuală, Blaga aliază în puternica sa personalitate o excepțională capacitate de invenție metaforică cu un nu mai puțin remarcabil dar al *construcției* poeziei. Imaginea ultimă cu care rămînem este a unei lumi în care obiec-

tele trăiesc și prin concretul lor material, dar poate cu și mai multă forță iese în prim plan natura lor *emblematică*. Ele par în același timp noi și străvechi, reprezentîndu-se pe ele însele, dar și un *altceva* ce le depășește, aproximat în fața noastră într-un *ritual* al rostirii, într-o *regie* a mișcării, într-o anume *dispunere scenică*. Dar nu libertatea jocului cu emblemele se impune, ci tocmai strictețea ordinii sale, severa disciplină a unei arhitecturi clasice. Ca și cum verbul poetic ar fi constrîns să comunice întotdeauna numai *esențialul*. Cu versul unui cunoscut poem, am putea spune că în lirica blagiană „poartă o semnătură făpturile toate". În evenimentele și decorurile sale de extremă stilizare se lasă mereu întrevăzută figura pură a unei realități spirituale paradigmatice, pe care o simțim încă foarte aproape de noi. Ceva din lumina acestei geometrii va fi pătruns, poate, și în cerneala cărții ce se închide.

CUPRINS

IPOSTAZELE EULUI 5
Sub semnul elementarității . . . 5
Tăgăduiri 37
Schimbarea zodiei 69
Fețele erosului 77

FIGURILE SPAȚIULUI . . . 108
Cercul și sfera 112
O „geografie mitologică“ . . . 140
Lumea ca „paradis în destrămare“ 199

Echivocul tăcerii inițiale . . . 217
MYTHOS ȘI LOGOS . . . 217
Tăcere, cuvînt, cîntec 233

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE . . . 269

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : Georgeta Naidin
Tehnoredactor : Constanța Vulcănescu

Apărut : 1981. Bun de tipar : 21.III.1981.
Format : 16/54×84. Coli de tipo : 17,75
coli ed. : 12,07.

c. 849 — I. P. INFORMAȚIA
str. Brezoianu nr. 23—25
București

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 9,50

012237 DEP. LEGAL 1981